ÜBER SCENEN

EURIPIDEISCHER TRAGÖDIEN

IN

GRIECHISCHEN VASENGEMÄLDEN.

I. THEIL.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT

VON

KARL JULIUS VOGEL

AUS PENIG I./S.

LEIPZIG,

VEIT & COMP.

1885.

Die vorliegende Dissertation umfaßt einen Theil (die erhaltenen Tragödien des Euripides und ihr Verhältnis zu den griechischen Vasengemälden) einer größeren Abhandlung, welche als Promotionsschrift der philosophischen Facultät der Universität Leipzig im Manuscript vorgelegen hat und demnächst in ihrem ganzen Umfange im Verlage von Veit & Comp. in Leipzig erscheinen wird.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

JOHANNES OVERBECK

IN DANKBARER VEREHRUNG

GEWIDMET.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545809_0139

EINLEITUNG.

Die weitverbreitete Ansicht, daß der Einfluß des attischen Dramas auf die Vasenmalerei vorzugsweise in einer ausgedehnten Berücksichtigung der euripideischen und nach-euripideischen Tragödie zum Ausdruck komme, legte den Gedanken nahe, in einer zusammenhängenden Darstellung diesen Einfluß näher zu verfolgen und zunächst unter allgemeinen Gesichtspunkten, sodann mit Rücksicht auf die Tragödien des Euripides zu untersuchen. Nachdem schon vor längerer Zeit die Vasengemälde der verschiedenen Stilgattungen in ihrem Verhältnisse zu den Gedichten des epischen Kyklos im Zusammenhange untersucht worden waren, schien es eine dankenswerthe Aufgabe zu sein, eine ähnliche Zusammenstellung auch für die vom attischen Drama abhängigen Vasenbilder vorzunehmen. Die Gründe, welche für eine Separatuntersuchung der Vasengemälde in Bezug auf die Tragödie des Euripides maßgebend waren, liegen einerseits in dem Charakter, der dem euripideischen Drama im Allgemeinen zu eigen ist, andererseits in dem gewaltigen Einflusse, den Euripides auf seine Nachfolger wie insbesondere auf die Werke der bildenden Kunst ausgeübt hat.

Der Character der vorliegenden Arbeit ist wie bei allen derartigen Untersuchungen, die das wechselseitige Verhältnis von Bild und Lied zum Gegenstande haben, ein doppelartiger: ein kunstgeschichtlicher und ein litterarhistorischer. Es gilt einmal die Vasengemälde als Producte der Kunst anzusehen und aus ihnen heraus die Interpretation zu entwickeln, andererseits die gewonnene Erklärung mit den Scenen der einzelnen Tragödien, oder wenn, was in den meisten Fällen gilt, die dramatischen Vorbilder selbst verloren gegangen sind, jene Erklärung mit den erhaltenen

Fragmenten und den auf die verloren gegangenen Tragödien bezüglichen litterarhistorischen Notizen in Einklang zu bringen. Was diese letzteren Punkte anbetrifft, so mußte die Untersuchung, wie die gelehrten Forschungen längst gezeigt haben, auf bedenkliche, zum Theil unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Didaskalische Notizen fehlen für die verloren gegangenen Tragödien mit wenig Ausnahmen ganz, und die Berichte der Grammatiker lassen vielfach gerade in entscheidenden Punkten zu wünschen übrig. Was aber eine Hauptquelle unseres Wissens, die Mythographen Apollodor und Hygin anlangt, so können diese in einigen Fällen für die Rekonstruktion von Tragödien als sichere Quellen, in anderen Fällen mit Vortheil und wenn auch nicht mit Gewißheit, so doch mit Wahrscheinlichkeit herangezogen werden; allein der Beweis, daß sie, ohne es ausdrücklich zu bezeugen, bei einem bestimmten Mythus sich an eine bestimmte Tragödie angeschlossen, was ja oft genug angenommen wird und in Ermangelung anderer Quellen anzunehmen so nahe liegt, müßte in jedem einzelnen Falle erst erbracht werden und da nachweislich z. B. Hygin, dessen Fabeln man so oft für die Rekonstruktion euripideischer Fabeln verwendet, außer Euripides vielfach andere dramatische Quellen benutzt hat, so müssen in den Fällen, wo Euripides nicht ausdrücklich als Gewährsmann für die einzelnen Fabeln angegeben wird, die aus diesen sich aufbauenden Rekonstruktionsversuche immer den Character des Problematischen und Unsichern tragen.

Unter dem Drucke dieser Verhältnisse hat begreiflicherweise auch die vorliegende Arbeit gestanden. Was die Rekonstruktionsversuche im Allgemeinen anlagt, so weiß jeder, wie viel gerade hier dem subjektiven Ermessen des Einzelnen Spielraum gegeben ist und wer z. B. die einschlagenden Untersuchungen von Welcker, Hartung, Ribbeck, Robert u. A. vergleichsweise zusammenstellt, wird diese Behauptung durch die im Einzelnen zum Theil beträchtlich von einander abweichenden Meinungen nur bestätigt finden. Hierzu kommen noch die Momente, welche überhaupt die Rekonstruktion der euripideischen Dramen zu einer äußerst schwierigen Aufgabe machen. Ich meine die eigenthümliche Behandlung und gewaltsame Umgestaltung oder Erweiterung der einzelnen Sagenstoffe. In einigen Fällen läßt sich diese *μυθοποιία* auch bei den verloren gegangenen

Tragödien nachweisen; indessen fehlen uns bei der großen Mehrzahl der letzteren alle directen Angaben, und die Mittel, welche uns bei der Feststellung des mythologischen Thatbestandes zur Verfügung stehen, dürften thatsächlich den Mythus nicht immer so wiedergeben, wie er vom Dichter behandelt worden war.

Die Vasengemälde, die mit Sicherheit oder mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit auf euripideische Dramen zurückgeführt werden können, liefern für die Rekonstruktion der Tragödie insofern Anhaltepunkte, als sie — es gilt dies von den meisten — einzelne Scenen in unmittelbarem Anschluß an die Aufführung auf der Bühne darstellen; die wichtigen aus dieser Thatsache sich ergebenden Folgerungen werden ihres Ortes hervorgehoben werden. Indessen giebt es viele Fälle, in denen der Vasenmaler bei den Compositionen sich seine Selbständigkeit bewahrt hat; er giebt ja keine Illustrationen zum Drama in unserem modernen Sinne, sondern er paßt, da das Princip seiner Kunst Flächendekoration ist, den Mythus dem für diesen bestimmten Raume an, fügt Figuren nach eigenem Ermessen hinzu und contaminirt verschiedene Scenen, je nachdem der Raum, welcher bemalt werden sollte, eine geringe oder eine umfangreiche Composition wünschenswerth erscheinen ließ.

Wenn in vielen Fällen das Gegenständliche der Darstellung der Erklärung wenig oder gar keine Schwierigkeiten bot, so ließ sich doch oft die Frage nach dem dramatischen Vorbilde nicht mit Sicherheit entscheiden. Euripides hat eine Reihe von Sagenstoffen behandelt, die einerseits seine großen Vorgänger, andererseits seine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben. Ob und inwieweit diese Dramen, welche entweder schon dem Titel nach oder, so viel sich sehen läßt, auch in dem Mythus übereinstimmen, in der inneren Anlage, in der Entwickelung der dramatischen Handlung und in der Auffassung der einzelnen Charactere, Uebereinstimmung zeigten, wird uns meist nicht berichtet. In solchen Fällen wird man über ein *„non liquet“* nicht hinaus kommen können, wenn auch allgemeine Gründe die schwankende Frage, ob dies oder jenes Vasengemälde unter dem Einflusse der Tragödie des Aischylos, Sophokles oder Euripides stehe, zu Gunsten des letzteren entscheiden mögen. Die Zahl der „tragisch begründeten“ Vasengemälde, welche auf Aischylos oder Sopho-

KLES zurückgeführt werden können, ist gegenüber jenen, deren Quelle die euripideische oder nacheuripideische Tragödie ist, eine verschwindend kleine. Ich nenne hier absichtlich die nacheuripideische Tragödie mit als eine Hauptquelle für die späteren, unteritalischen Vasengemälde. Ihr Einfluß ist des öftern, so namentlich von JAHN, schon hervorgehoben und wohl auch im Einzelnen näher verfolgt werden. Eine Zusammenstellung der Vasengemälde, welche sich mit den Dramen der drei großen Tragiker nicht berühren, vielmehr aus der nacheuripideischen Tragödie, insoweit wir uns von dieser einigermaßen eine Vorstellung machen können, geschöpft sind, wird als Resultat ergeben, daß ihre Zahl vielleicht die der Vasengemälde, welche von EURIPIDES abhängig sind, um ein Beträchtliches übersteigt. Einige von den Vasengemälden, welche nach des Verfassers Ansicht unter dem Einflusse der nacheuripideischen Tragödie stehen, mußten dann in der vorliegenden Arbeit berührt, resp. besprochen werden, wenn ihr Verhältnis zu EURIPIDES von anderer Seite mit Nachdruck hervorgehoben worden war. Derartige Untersuchungen durften, wenn sie auch zu nur negativen Ergebnissen führten, grundsätzlich nicht ausgeschlossen werden.

Der Besprechung der einzelnen Vasengemälde ist ein allgemeiner Theil vorangeschickt worden, der sich mit dem Einflusse der dramatischen Poesie auf die Vasenmalerei im Allgemeinen, wie mit dem Charakter und der Datirung der zu besprechenden Kunstdarstellungen beschäftigen soll. Hier konnte indessen Vieles, (so namentlich der direkte Einfluß der Bühne auf die Vasenmalerei in allerhand Aeußerlichkeiten), nur angedeutet werden, was einer ausführlichen späteren Untersuchung vorbehalten bleiben muß.

Eine abschließende und zu ungleich ergiebigeren Resultaten führende Untersuchung der in der vorliegenden Arbeit nur auf die Vasengemälde beschränkten Frage nach dem Einflusse der attischen, bezw. euripideischen Tragödie auf die Producte der späten und spätesten Kunst, wird nur mit Berücksichtigung der Reliefe etruskischer Aschenkisten und römischer Sarkophage möglich sein. Die geradezu erstaunliche Menge der durch Vermittelung des römischen Dramas auf Scenen euripideischer Tragödien zurückgehenden Sarkophagreliefe, die allerdings bei litterar-

historischen Fragen in ihrer ganzen Eigenartigkeit gewürdigt sein wollen, wird in einer systematischen Bearbeitung noch viele interessante Resultate ergeben und erst mit ihrer Berücksichtigung wird ein allen Anforderungen genügender „EURIPIDES restitutus“ möglich sein. Zu diesem Zwecke müssen wir aber erst in den Besitz einer mustergiltigen Publication jener gelangt sein.

I.
Allgemeiner Theil.

Die attische Tragödie und ihr Einfluß auf die Vasenmalerei. Datirung und Character der „dramatisch begründeten“ Vasengemälde.

Die beiden Biographien des Euripides berichten uns, daß der Dichter in seiner Jugend Maler gewesen sei; er mag bald zu der Ueberzeugung gekommen sein, daß die bildende Kunst nicht das Gebiet war, auf dem seine Individualität in einer seiner Erwartung entsprechenden Weise zum Ausdruck gelangen konnte, und diese Ueberzeugung mag es gewesen sein, welche ihn erst philosophischen Studien zuwandte und dann für die Dauer an die Poesie fesselte. Aber die Anfänge jener ersten künstlerischen Laufbahn haben auch auf den Tragiker einen tiefen Eindruck hinterlassen: in den erhaltenen Dramen treten uns Reminiscenzen an Kunstwerke entgegen, welche der Dichter nicht nur, weil es das Verständnis erleichterte, beschreibt, sondern die er auch versteht und in ihrer Eigenartigkeit zu würdigen weiß. Dieses künstlerische Verständnis und der Sinn für das Effectvolle und das Publikum Fesselnde tritt aber auch in der inneren Anlage von Euripides Tragödien hervor, und das Bestreben, seinen Stoffen immer neue und interessante Seiten abzugewinnen, hat vielleicht in letzter Hinsicht seinen Ursprung in der Thätigkeit, zu welcher der Dichter von Anfang sich berufen glaubte. „Euripides und die bildende Kunst“ sind für den, der die Kunstwerke auf ihre poetischen Vorbilder zurückzuführen sucht, fast untrennbare Begriffe geworden. Im Vorstehenden ist der Einfluß der bildenden Kunst auf die dramatische Poesie unseres Dichters in Kürze betont worden; viel größer ist der Einfluß, der von seiner Poesie ausgegangen, der, nachdem das Epos längst ausgeklungen, und nachdem die Kunst die von diesem geschaffenen

Sagen verarbeitet hatte, der Malerei und Plastik eine unermeßliche Fülle neuer und effectvoller Stoffe zuführte. Dieser epochemachende Einfluß ist von anderer Seite (G. Kinkel, Euripides und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur griechischen Litteratur- und Kunstgeschichte. Berlin 1871; in der Zurückführung von Kunstwerken auf Euripides geht der Verf. oft zu weit) bereits hinlänglich gewürdigt worden, und wir müssen uns an diesem Orte mit der Erwähnung jener Thatsache begnügen.

Die erste Aufgabe der vorliegenden Untersuchung muß es sein für die Erscheinung, daß die Vasenmaler der späten und spätesten Zeit mit Vorliebe aus der Tragödie, speciell dem Drama des Euripides ihre Stoffe schöpften, eine Erklärung zu finden.

1. Die attische Tragödie und die Vasengemälde des späten Stils.

Die Vasengemälde, welche sichtlich unter dem Einflusse der Tragödie stehen, gehören in ihrer überwiegenden Mehrzahl dem späten sogenannten reichen oder unteritalischen Stile an. Die Zeit ihrer Entstehung läßt sich wenn auch nicht mit absoluter Genauigkeit, so doch mit relativer Sicherheit bestimmen (s. u.) und dürfte etwa durch den Anfang der Diadochenzeit einerseits und die folgeschweren Ereignisse des zweiten punischen Krieges andererseits im Wesentlichen begrenzt sein. Was den Ort der Fabrikation anlangt, so gingen in diesem Punkte früher die Ansichten der Gelehrten vielfach auseinander. Man war geneigt wegen der mehr attischen als dorischen Kunst an einen Import jener Vasen aus Athen nach Großgriechenland zu denken. Allein dem gegenüber macht Jahn[1] auf eine Reihe von Erscheinungen aufmerksam, nach denen es keinem Zweifel unterliegen kann, daß die in Unteritalien (namentlich Apulien, in dem von Canosa bis Fasano sich ausdehnenden Küstenstrich) gefundenen Vasen einer einheimischen Kunstproduction angehören, daß die von Poesie und Kunst festgestellte Sage, daß die Auffassung und die Technik der Vasengemälde von den Griechen

[1] Einleitung zum Münchener Vasenkatalog S. CCXXIX ff.

des eigentlichen Griechenlands ausgebildet worden, daß aber in die äußere Auffassung der Gegenstände Motive hineingetragen worden sind, welche den Sitten, Gebräuchen und Eigenthümlichkeiten der unteritalischen Griechen zu eigen sind. Wenn diese Wahrnehmung die Thatsache einer einheimischen Kunstproduction bestätigt, so müssen wir uns danach fragen, wie es kam, daß die attische Tragödie und vorzugsweise das dem fünften Jahrhundert angehörende Drama des Euripides in so hervorragender Weise die Producte der unteritalischen Vasenmalerei zu beeinflussen im Stande war. Die Frage zu beantworten ist deshalb von Wichtigkeit, weil sich in den Vasengemälden des späten Stils ein bestimmter von der Tragödie behandelter Mythus nicht nur in allgemeinen Umrissen, wie sie der rege Verkehr zwischen den Griechen des Mutterlandes und denen der Kolonien vermitteln mochte, dargestellt findet, sondern in unmittelbarer und bewußter Anlehnung an die dramatischen Aufführungen im Theater selbst und zwar in einer Art und Weise, die bei den Vasenmalern eine ziemlich klare Anschauung von dem Bühnenwesen mit seinem ganzen Apparate voraussetzen läßt.

Die Verbreitung der attischen Tragödie in der hellenischen Welt außerhalb des griechischen Festlandes hatte schon zu Aischylos Zeit begonnen, der, wahrscheinlich einer Einladung folgend, sich zu König Hieron nach Syrakus begeben hatte und hierselbst einige Tragödien zur Aufführung brachte. Indessen dieses Datum liegt etwa anderthalb Jahrhunderte vor der Zeit, welche uns hier beschäftigt. Die außerordentlich große Verbreitung, welche die attische Tragödie in und nach der Zeit Alexanders d. Gr. fand, erklärt sich einmal durch die nie unterbrochenen Verbindungen zwischen dem Mutterlande und den Kolonien, sodann aber auch durch die zunftmäßige Verbreitung der attischen Tragödie durch die Gesellschaft der dionysischen Künstler (*οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται*).[1] Es gab in jener Zeit gewiß kaum eine größere Stadt mit griechischer Bevölkerung, wo sich nicht ein Theater für tragische Aufführungen befunden hätte; und zwar erfolgten diese nicht nur,

[1] Vgl. Lüders, Die dionys. Künstler (Berlin 1873) S. 104ff. und Foucart, *De collegiis scenicorum artificum apud Graecos (Lutetiae Parisiorum* 1873) S. 51ff.

wie ursprünglich, an den dionysischen Festen, sondern die dramatischen Spiele fanden unterschiedlos an Festen und Feiern der verschiedensten Art statt, und seit Alexander ward es allgemein Sitte dramatische Spiele auch an nichtdionysischen Festen aufzuführen.[1] Das Auftreten wandernder Gesellschaften in Sicilien und Unteritalien ist deshalb, selbst wenn es inschriftlich[2] und litterarisch nicht bezeugt wäre, von vornherein anzunehmen. Für Unteritalien besitzen wir inschriftliche Zeugnisse über das Auftreten von Schauspieler-Genossenschaften erst aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert;[3] allein das Fehlen solcher Zeugnisse aus früherer Zeit kann nur auf Zufall beruhen. Thatsächlich werden für Tarent zur Zeit des Krieges mit Rom Aufführungen (jedenfalls dramatische) von Cassius Dio (fr. 39 Bekker) bezeugt: „*οἱ δὲ Ταραντῖνοι Διονύσια ἄγοντες, καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ διαχορεῖς οἴνου τὸ δείλης καθήμενοι, πλεῖν ἐπὶ σφᾶς αὐτὸν* (den röm. Feldherrn) *ὑπετόπησαν.*“[4] Nach Zonaras (VIII, 2 p. 370) hielt es Pyrrhus, um die tarentinische Jugend an das ernste Kriegshandwerk zu gewöhnen, für geboten, neben anderen dem Zeitvertreib dienenden Localen auch das Theater zu schließen. Die Thatsache scenischer Aufführungen in einer Zeit und in einer Gegend, wo die meisten der „dramatisch begründeten“ Vasengemälde verfertigt wurden, steht demnach fest. Wenn wir noch des öftern Gelegenheit haben werden auf den engen Zusammenhang der unteritalischen Vasengemälde mit dem Bühnenwesen hinzuweisen, so erklärt sich dies eben nur dadurch, daß dem Vasenmaler Gelegenheit geboten war, selbst dramatischen Aufführungen im Theater beizuwohnen. Wir sind weiter berechtigt — selbst wenn uns hierüber anderweitige Zeugnisse nicht zur Verfügung ständen — mit Rücksicht darauf, daß in der späten Vasenmalerei Scenen aus Dramen des Aischylos und Sophokles so selten, aus denen des Euripides so häufig dargestellt werden, den Schluß zu ziehen, daß Euripides, dessen Werke bei seinen Lebzeiten so vielfach Gegenstand herber Kritik gewesen waren, in jener Zeit, wo Athens Selbständigkeit verloren gegangen war, wo hellenische Bildung Gemeingut der civilisirten Welt zu werden begann, der Lieblingsdichter des

[1] Lüders a. a. O. S. 110. [2] S. die Inschrift No. 101 bei Lüders.
[3] Lüders a. a. O. S. 93.
[4] Vgl. auch Alexis bei Athen. XI, p. 463 u. XIII, p. 587 B.

Publicums geworden war. Diese Thatsache ist aber in der Geschmacksrichtung der ganzen Zeit begründet. Thatsächlich steht Euripides der Denk- und Gefühlsweise, wie dem Geschmacke der alexandrinischen Welt näher als irgend ein anderer Dichter. Die äußeren Erfolge, die Euripides während seiner Lebenszeit errang,[1] waren nicht bedeutend, und das athenische Publicum hat dem Dichter bei der Aufführung seiner Stücke nicht nur einmal sein Mißfallen ausgedrückt. Hauptsächlich war es der Spott der Komiker, namentlich des Aristophanes, der den Dichter unbarmherzig verfolgte und ohne Schonung seine schwachen Seiten aufdeckte. Die eigenartige neue Richtung in der dramatischen Poesie, wie sie Euripides eingeschlagen hatte, die eigenthümliche Auffassung der einzelnen Charactere, die Umgestaltung der Sagenstoffe, wie die Bedenken, die sich in ästhetischer wie moralischer Beziehung an seine Dichtungen knüpften, hatten diese strenge Kritik herausgefordert. Aber je mehr man mit dem Wesen der euripideischen Poesie vertraut wurde, desto mehr schwanden jene strengen Urtheile und an ihre Stelle trat das Gegentheil — eine bisweilen zu enthusiastische Bewunderung. Die jüngeren Tragiker konnten sich seinem Einflusse nicht entziehen, und für Aristoteles ist Euripides neben Sophokles der maßgebende Vertreter der dramatischen Kunst. Euripides wurde insbesondere auch der Liebling der Schauspieler[2] und vielfache Notizen, wie der oder jener Schauspieler eine gewisse Rolle durchführte, sind uns erhalten. Als gegen Ende des vierten Jahrhunderts die Production neuer Tragödien aufhörte, das Bedürfnis nach dramatischen Aufführungen in Athen aber wie an anderen Orten der hellenischen Welt vorhanden war, führte man die alten Dramen und zwar vorzugsweise die des Euripides wieder auf und auf italischem Boden vermochten sie bis in die Kaiserzeit hinein das Publicum zu interessiren.[3]

[1] Vgl. insbes. Welcker, Die griech. Trag. S. 905 ff. Bergk, Griech. Litteraturgesch. III, S. 565 ff. Ribbeck, Die röm. Trag. im Zeitalter der Republik S. 2 ff.

[2] Welcker a. a. O. S. 1313 ff. [3] Welcker a. a. O. S. 1325 ff.

2. Zu welcher Zeit begann der Einfluß des attischen Dramas auf die Vasenmalerei?

Der Einfluß der Poesie auf die bildende Kunst ist doppelter Art: er ist einmal ein allgemeiner und geht von der im Laufe der Zeit allgemein giltig gewordenen Volksanschauung aus, als deren Grundlage im Wesentlichen die nationale Dichtung zu gelten hat; dann ist der Einfluß ein directer, insofern der Künstler unter dem unmittelbaren Einflusse einer poetischen Darstellung seinen Werken Gedanken und Ausdruck verleiht. Während für die Werke der älteren Kunst, die nachweislich eine bestimmte poetische Version zur Grundlage haben, das Epos, in einigen, wenn auch vereinzelten Fällen die lyrische Poesie in Frage kommt, tritt später zu diesen beiden Dichtungsgattungen das Drama als ein die künstlerischen Darstellungen mächtig beeinflussender Faktor hinzu. Seit wann läßt sich nun in der bildenden Kunst der Einfluß der dramatischen Poesie nachweisen, seit wann macht sich dieser Einfluß auf dem Gebiete der Vasenmalerei bemerklich? Während man in einigen Fällen die Einwirkung des Dramas schon bei den Producten der schwarzfigurigen Vasenmalerei konstatiren zu können vermeinte, hat sich in neuerer Zeit die Frage dahin zugespitzt, ob man berechtigt sei, eine Einwirkung der Tragödie auf die Vasenmalerei des streng rothfigurigen Stils,[1] der seiner zeitlichen Ausdehnung nach wesentlich auf das fünfte Jahrhundert beschränkt ist, anzunehmen sei oder ob diese Annahme als in keinem einzigen Falle wirklich erwiesen gelten könne.[2]

a. Schwarzfigurige Vasengemälde.

Was wir über die Technik der s. f. Vasenmalerei und ihre zeitliche Ausdehnung wissen, würde im Allgemeinen der oben bezeichneten Annahme nicht widersprechen. Diese letztere steht bezüglich der chronologischen Frage auf demselben Grund und

[1] Als Hauptvertreter dieser Ansicht kann neben Klein (s. u.) Brunn gelten in seinem Aufsatze: Troische Miscellen III in den Ber. d. bayr. Akad. d. Wissensch. 1880, I, 2 S. 179; vgl. auch Annal. d. J. 1858 S. 366ff.

[2] Robert, Bild und Lied S. 129ff.

Boden wie die Behauptung, daß auf die Vasengemälde des streng r. f. Stils das Drama von Einfluß gewesen, und sie würde sich infolge dessen mit denselben Gründen belegen resp. bekämpfen lassen, die bezüglich der r. f. Vasenbilder angeführt worden sind. Allein für die Vasenbilder der s. f. Technik kommen noch entscheidende Momente anderer Art hinzu.

Zunächst kommt ein Arch. Ztg. 1871 S. 61 abgebildetes Vasengemälde etruskischer Technik in Betracht: Tekmessa findet den Aias, der sich in sein Schwert gestürzt hat; ein Grieche, Begleiter der Tekmessa, wird durch eine an einem Schilde angebrachte Sileusfratze so geschreckt, daß er mit gezücktem Schwerte darauf losgeht. Als Quelle vermuthet man Soph. Ai. 898f.: *Αἴας . . κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχίς*. Warum diese Darstellung gerade vom Drama abhängig sein soll,[1] sehe ich nicht ein, denn den Selbstmord des Aias kannte schon das Epos, ebenso wie die lyrische Poesie (Pind. Nem. VII, 37; Isthm. IV, 60), nur daß hier Wahnsinn und Hinschlachten der Heerden nicht erwähnt werden. Abgesehen davon, daß die Darstellung parodischen Character trägt, zeigt sie, wie andere mit der Darstellung desselben Mythus,[2] etruskische Localtechnik, kann also bei chronologischen Fragen nicht in Betracht kommen. Dasselbe gilt von einem unpublicirten, von Brunn, Bullettino 1865. S. 143f. besprochenen s. f. Vasengemälde mit der Darstellung des Kampfes zwischen Achilleus und Memnon und der Psychostasie. Denn selbst wenn Luckenbachs Hypothese[3] daß die Psychostasie dem Epos fremd und eine Erfindung des Aischylos sei, richtig wäre, so dürfte doch der Umstand, daß das betreffende Gefäß in Caere gefunden und daselbst vermuthlich auch angefertigt worden ist, eine Berücksichtigung für unsere Untersuchung ausschließen.[4] Endlich meinte Jahn[5] auf der bekannten Vase des Exekias (Mon. d. J. II, 22, Overbeck, Gallerie XIV, 4) mit den würfelspielenden Heroen den Einfluß des euripideischen Telephos konstatiren zu können. Aus der ersten Bearbeitung dieser Tragödie ist der

[1] Luckenbach, Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten d. epischen Kyklos im XI. Supplementbande d. Jahrbücher f. class. Philologie S. 559. Heydemann, Arch. Ztg. a. a. O.

[2] Z. B. Overbeck, Gallerie XXIV, 2. [3] a. a. O. S. 616ff.

[4] Vgl. übrigens Helbig, Annal. d. J. 1863 S. 226ff.

[5] Telephos u. Troilos S. 25f.

Vers fr. 880: *βέβληχ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέσσαρα* — erhalten; eine Uebereinstimmung des Vasengemäldes mit Euripides besteht nur dem Motiv nach; daß dies aber zuerst von der Tragödie verwendet worden sei, läßt sich nicht erweisen, vielmehr ist es wahrscheinlich, daß es zum Zeitvertreib in Aulis schon im Epos diente. Abgesehen hiervon kommen ähnliche Darstellungen würfelspielender Heroen, über deren Bedeutung hier nicht abgesprochen werden kann, auf einer großen Reihe anderer s. f. Vasengemälde vor.[1] Man bedenke ferner noch, daß Exekias, wie aus der Paläographie der auf seinen Vasengemälden befindlichen Inschriften hervorgeht,[2] der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehört, der Telephos des Euripides ist aber Ol. 85,2 aufgeführt worden![3]

b. Die Vasengemälde des streng rothfigurigen Stils.

Die Kritik der nach verschiedenen Seiten hin sich aussprechenden Ansichten über das Verhältnis des Dramas zu den streng r. f. Vasengemälden hat mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, die allen Untersuchungen anhaften, welche an die Datirung der Vasengemälde anknüpfen, und wenn es gelingen sollte, für die eine oder andere Ansicht gewichtige Momente geltend zu machen, so kann doch der Grad der Sicherheit dieser Ergebnisse nur ein relativer genannt werden.

Für die Vasengemälde des streng r. f. Stils, dessen Anfänge aus bekannten Gründen mindestens schon in Ol. 75, 1 (480), nach Löschkes Untersuchungen über die Technik der attischen Stelenmalerei[4] in eine noch weit frühere Zeit zurückreichen, kann aus chronologischen Gründen in erster Linie nur Aischylos in Frage kommen.[5] Seine Dramen fallen in die Zeit von Ol. 70, 1 (500), wo der Dichter sich mit Pratinas zum ersten Male im tragischen Wettkampfe maß, und Ol. 81, 1 (456),

[1] Vgl. z. B. die ganz analoge Auffassung München No. 567 u. Overbeck, Gallerie S. 311 ff.

[2] Kirchhoff, Studien zur Gesch. d. griech. Alph.[3]. S. 91. Vgl. hiergegen Brunn, Probleme in der Gesch. d. Vasenmalerei S. 11, wo Exekias als Nachahmer hingestellt, den Inschriften also jede Bedeutung für eine chronologische Frage abgesprochen wird. Vgl. hiergegen Helbig, Bullett. 1876. S. 114 ff.

[3] Arg. Eur. Alc. [4] Mitth. des athen. Inst. IV, S. 36 ff. [5] Robert a. a. O.

dem Jahre seines Todes. Es wird sich, um von besonderen Beispielen die zur Begründung der Behauptung, daß schon in den Producten der streng r. f. Vasenmalerei Einflüsse des Dramas wahrnehmbar seien. zunächst abzusehen, empfehlen, einige Bemerkungen darüber vorauszuschicken, ob aus Gründen allgemeiner Natur ein derartiger gleichzeitiger Parallelismus zwischen bildender Kunst (Malerei) und Drama insbesondere zu einer Zeit, wo die Malerei in ihrer ersten Entwickelung begriffen war, vorauszusetzen sei.

Man hat oft darauf hingewiesen, daß das Drama aus verschiedenen Gründen auf die bildende Kunst von einem Einflusse wie keine andere Dichtungsgattung gewesen sei.[1] Was das Epos und die lyrische Poesie nur schildern konnten, das wurde hier dem Publicum in Wirklichkeit als eine aus verschiedenen characteristischen Scenen bestehende Handlung vor Augen geführt. Es war vor Allem neben einer fein durchgebildeten psychologischen Motivirung der Handlung und einer scharf gezeichneten Characterisirung der Personen, die plastische Erscheinung der einzelnen Figuren, die reale Begebenheit, welche der Künstler vor sich hatte und die ihm im gegebenen Falle die Hand bei seiner Thätigkeit leiten mußte. War nun aber die Wirkung, welche sich vom Drama über die bildende Kunst verbreiten mußte, eine augenblickliche oder machte sie sich erst im Laufe der Zeit und zwar ganz allmählich bemerkbar? Wir müssen bei der Entscheidung dieser Frage selbstverständlich von unseren modernen Verhältnissen absehen; man darf die Vasenbilder, wie Jahn[2] bemerkt, nicht mit den Kupfern unserer Theateralmanachs vergleichen, die sofort das neuste Drama illustriren. Es bedurfte vielmehr einer geraumen Zeit. bis ein Drama so populär wurde und in alle Schichten des Volkes so eindrang, daß die neue poetische Darstellung selbst das Handwerk durchdrang. Daß der Vasenmaler aber nur populäre Stoffe, deren Kenntnis bei ihm wie bei der großen Masse des Publicums Voraussetzung ist, darstellte, kann als Thatsache gelten, wie andererseits die poetische Quelle jener populären Mythen nicht in Frage stehen kann. Es ist die epische Poesie und man wird es, worauf wir zurückkommen, als eine bezeich-

[1] Robert a. a. O. S. 28. [2] Einleit. S. CCXXXII.

nende Thatsache ansehen können, daß selbst Polygnot, dem es bei dem Character seiner ganzen Kunstrichtung hätte besonders nahe liegen müssen, sich an das Drama anzuschließen, seine Gegenstände, sofern für diese überhaupt eine poetische Quelle in Betracht kommt, nicht der Tragödie entlehnte.

Und fragen wir schließlich darnach, warum der Vasenmaler z. B. zur Zeit des Aischylos eine Scene aus einer seiner Tragödien hätte darstellen, d. h. nach Jahns Begriffe „illustriren" sollen, so würde die Antwort darauf nur lauten können, daß es der Reiz der Neuheit, daß es eine Sage war, die, weil sie vom Dichter erst geschaffen war oder weil sie von epischer Tradition beträchtlich abwich, eine Darstellung wünschenswerth erscheinen ließ. Dürfen wir aber derartige Tendenzen einem griechischen Vasenmaler unterschieben? Gewiß nicht!

Eine allmähliche Einwirkung des Dramas auf die Vasenmalerei erklärt sich ferner auch aus der Thatsache, daß mit dem durchaus eigenartigen Character der neuen Dichtungsgattung eine veränderte Auffassung, eine Umbildung des Sagenstoffes verbunden war, die zunächst doch Schwierigkeiten hatte, sich gegen die althergebrachte Ueberlieferung zu behaupten. Diese Umbildung des Sagenstoffes entsprang zunächst den inneren Bedürfnissen der Tragödie; bei Euripides ist sie indessen vielfach eine gewaltsame und sie geschieht in der Absicht dem Publicum etwas völlig Neues bieten zu wollen. Wir müssen ferner in Erwägung ziehen, daß die epische Sagenform in der bildenden Kunst gewisse fest ausgeprägte Typen geschaffen hat, die, wie in Allem der griechische Künstler an dem Conventionellen und an dem überkommenen Typenschatze festhielt, nicht mit einem Male aufgegeben wurden. Das Drama verlangte aber bei einer Darstellung, die unter seinem Einflusse stand, eine Umgestaltung der einzelnen Typen[1] und auch diese Umgestaltung konnte sich nur allmählich vollziehen. Bevor also die vom Drama gegeschaffene Sagenform die Kunst beeinflussen konnte, mußte zunächst der Character der Typen dramatisch werden. „Man darf vielleicht sagen, daß in jener Periode zwar nicht der Stoff, aber die Form der Kunstdarstellungen dramatisch wurde. Das zeigt sich zunächst darin, daß stets die

[1] Robert a. a. O. S. 24.

dargestellte Scene scharf präcisirt wird. Verschwunden ist jene Unbestimmtheit und Ungewißheit der archaischen Kunstdarstellungen. Ein ganz bestimmter Moment schwebt dem Künstler vor, der möglichst dramatische, und alle dargestellten Figuren sind in diesem ganz bestimmten Moment und in engster Verbindung mit der Hauptgruppe gedacht."[1] In demselben Sinne, wie wir von den Vasenbildern des streng rothfigurigen Stils von einem dramatischen Character sprechen, dürfen wir diese Bezeichnung auch auf die Gemälde der großen Meister anwenden, die, ohne von den vom Drama geschaffenen oder behandelten Sagenstoffen abhängig zu sein, dramatische Charactere und Situationen schufen. Die Malerei besaß in Polygnot ihren großen Tragiker. Er schöpfte — abgesehen von den Gemälden historischen Hintergrundes — aus dem Epos, zwar nicht in der Weise, daß er sich direct an dieses anschloß, sondern er nahm nur den Stoff aus dem Epos, verarbeitete ihn aber in durchaus selbständiger Art und Weise;[2] aber niemand wird verkennen, daß sich in dem Character einer großen Reihe polygnotischer Figuren eine wesentlich dramatische Auffassung ausspricht.[3] Diesen dramatischen Character in der Auffassung der Figuren tragen auch die rothfigurigen Vasengemälde mit sogenanntem polygnotischen Stil zur Schau. Aber diese Vasengemälde und die Zeit von Polygnots künstlerischer Wirksamkeit werden wir nicht in einen unmittelbaren zeitlichen Parallelismus bringen dürfen. Wie eine neue Sagenform erst allmählich in das Volk eindringt und die Producte des Kunsthandwerks beeinflussen kann, so läßt sich ein ähnliches Verhältnis zwischen der Kunstübung eines Polygnot und den Vasenmalern, welche seine Erfindungen sich zu eigen machen, aufstellen. Ein derartiger Satz läßt sich freilich nicht beweisen, aber man wird seine Richtigkeit aus allgemeinen Gründen, aus dem subordinirten Verhältnisse, in welchem das Kunsthandwerk zur Kunst steht, anerkennen müssen. Mit andern Worten: man wird bestimmte in der Entwickelung der Vasenmalerei neu auftretende Momente in formeller Beziehung von der Malerei des

[1] Robert a. a. O. [2] Brunn, Künstlergesch. II, S. 37.
[3] Vgl. Aristot. Poet. 6 (= S Q. 1077) u. Polit. VIII, 5, 7 (= S Q. 1079), wozu Brunn a. a. O. S. 43 f.

großen Stils abhängig machen müssen. Wir dürfen diese letzteren aber für unsere Untersuchung noch weiter heranziehen. Ich glaube, daß gerade für die Frage, von der wir ausgingen, seit wann die vom Drama geschaffenen oder nach seinen Bedürfnissen umgestalteten Mythen die Vasenmalerei beeinflußt haben, die Gemälde der großen Meister des ausgehenden fünften und angehenden vierten Jahrhunderts bezüglich des Gegenständlichen der Compositionen in Betracht gezogen werden können.

c. Die Gemälde der großen Meister.

Der dramatische Character in den Gemälden Polygnots spricht sich nicht nur in der geistigen Auffassung seiner Figuren aus, sondern auch in der ganzen ethischen Grundstimmung seiner Compositionen. Die poetische Grundlage derselben ist das Epos und neben diesem Stesichoros; aber indem er, ohne vom Drama abhängig zu sein, dramatische Charactere in der Malerei ausbildete, hat er seinen späteren Nachfolgern die Mittel an die Hand gegeben, welche sie benutzen mußten, wenn sie die Tragödie als Quelle für ihre Darstellungen verwenden wollten. Es vergeht nach Polygnots Thätigkeit noch eine geraume Zeit, bis wir den Einfluß der dramatischen Poesie in der Malerei nachweisen können. „Dieser Einfluß war aber, als er zum Durchbruch kam, um so gewaltiger und nachhaltiger, ja man kann sagen, ein für alle Zeiten maßgebender. Wie überhaupt, so spiegelt auch hierin die Kunst die Wandlung der Volksvorstellung wieder; denn auch für diese hat eben das Drama die endgiltige, von jetzt an allein bekannte und populäre Sagenform geschaffen. Diese immer ausschließlichere Herrschaft des Dramas über die Kunst geht nun Hand in Hand mit dem Aufblühen der Tafelmalerei, und gerade bei den Vertretern dieser Richtung, den Meistern kleinasiatisch-ionischer Abkunft aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts, läßt sich dieser Einfluß am frühesten konstatiren.“[1] Freilich darf man nicht erwarten, daß nun, als der Einfluß der dramatischen Poesie ein durchschlagender zu werden begann, dieser Umschwung auf jeden Künstler von principieller Bedeutung gewesen wäre. Jeder Künstler besitzt seine Eigenthümlichkeit.

[1] Robert a. a. O. S. 35.

sei es in Technik, Anschauungsweise oder in einer besonderen Vorliebe für gewisse Stoffe, und diese Eigenthümlichkeit beruht auf einer rein persönlichen Gemüths- und Seelenstimmung, die sich nicht von Außen her einpflanzen lassen. So sehen wir, daß z. B. Zeuxis durchaus nicht unter dem Einflusse der dramatischen Poesie steht; das haben auch schon die Alten gesehen, z. B. Lukian in der Beschreibung des Kentaurengemäldes.[1] Der erste große Künstler, bei dessen Gemälden wir das Einwirken der Tragödie mit Sicherheit nachweisen können, ist jedenfalls Parrhasios. So malte er ein Bild, welches die Heilung des Telephos darstellte: *laudantur item Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes* (Plin. XXXV, 71 = SQ. 1707). Diese Heroen gehören augenscheinlich zu einem Bilde zusammen, und die Situation kann nur die Heilung des Telephos sein.[2] Diese kennt allerdings auch schon das Epos, aber die aus der epischen Poesie fließenden Darstellungen tragen einen durchaus anderen Character. Hier scheint sich die Vermittelung auf friedlichem Wege zu ergeben, während wir die von Plinius[3] beschriebene Scene mit Jahn so auffassen müssen, daß bei der Heilung Agamemnon, der Heerführer, und Odysseus, der Vermittler, zugegen waren. Als poetisches Vorbild vermuthe ich den Telephos des Aischylos — daß Sophokles einen Telephos gedichtet habe, ist mindestens sehr zweifelhaft — denn bei der gleichnamigen Tragödie des Euripides spielte Klytaimnestra eine zu große Rolle und sie hätte vom Künstler nicht weggelassen werden können. Ferner Odysseus erheuchelter Wahnsinn, Philoktet auf Lemnos — Scenen, die, wie Robert bemerkt, vom Epos zwar schon ausgebildet, aber der archaischen Kunst durchaus fremd sind. Wir kommen zu Timanthes. Sein berühmtestes Werk, die Opferung der Iphigeneia, war ausgezeichnet wegen seiner tiefen Characteristik und ergreifenden Wirkung des bei den einzelnen Figuren zum Ausdruck kommenden Schmerzes. Die Opferung der Iphigeneia kennt schon das Epos, aber wir werden eine Darstellung, die so durchaus den Geist der dramatischen Dichtung athmet, nur auf eine Tragödie als poetische Quelle zurückführen können und dürfen.

Diese kurze Uebersicht über die Malerei des großen Stils

[1] Zeuxis 3 = S Q. 1663. Brunn a. a. O. S. 82ff.

[2] Jahn, Telephos u. Troilos S. 9. [3] Luckenbach a. a. O. S. 599.

mit Rücksicht auf die Wahl und die Behandlung des mythologischen Stoffes dürfte im Allgemeinen genügen, um die oben ausgesprochene Behauptung zu stützen, daß von einem Einwirken der dramatischen Poesie auf die gleichzeitige Kunstübung im fünften Jahrhundert keine Rede sein kann. Erkennt man bezüglich der Malerei des großen Stils dies als Thatsache an, so kann ein Urtheil über die poetische Grundlage der Vasengemälde des streng rothfigurigen Stils dann nicht schwanken, wenn man sich die Stellung der Vasenmalerei zur Kunstübung der großen Meister vergegenwärtigt und die aus einem derartigen Verhältnisse sich ergebenden chronologischen Momente ins Auge faßt. Allein mit derartigen allgemeinen Gründen wird man solange nicht ausschließlich rechnen dürfen, als bestimmte Beispiele von streng rothfigurigen Vasengemälden, in denen der Einfluß des Dramas konstatirt wird, herbeigebracht werden. Es ist ein Hauptverdienst Roberts,[1] die einzelnen Fälle untersucht und nachgewiesen zu haben, daß ein Einfluß des attischen Dramas auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts schlechterdings nicht vorhanden sei.

Indem ich bezüglich der Behauptung Brunns,[2] daß „die Darstellungen der Wegführung der Briseis, der Gesandtschaft an Achill, sowie der Lösung des Hektor, in denen die typische Gestalt des erzürnt dasitzenden Achill konstant wiederkehrt, in bestimmter Weise auf Aeschylus als Quelle hinweisen", auf die Entgegnung Roberts verweise, gehe ich zu einigen Darstellungen über, bei denen die Entscheidung entweder zweifelhaft sein kann oder die von den Gegnern als besonders bezeichnende Beispiele hingestellt worden sind.

Es handelt sich hier in erster Linie um die Vasengemälde mit der *ψυχοστασία* und deren Verhältnis zu Aischylos:[3]

1. Overbeck, Gallerie XXII, 9.

2. Mon. d. J. VI, Taf. 5a.

Hierzu kommt noch als besonders bemerkenswerth:

3. Darstellung auf einer schwarzfigurigen Lekythos aus Capua (ehem. Castell., jetzt im brit. Museum) abgebildet bei Murray, *A History of Greek sculpt.* II, S. 28 (die Vase ist vielfach gestückt, aber nicht ergänzt; eine Zeichnung nach dem Original lag dem Verf. vor).

[1] a. a. O. S. 129ff. [2] Troische Miscellen, s. S. 11 Anm. 1.
[3] Luckenbach a. a. O. S. 617.

Das stark fragmentirte Gemälde No. 1 zeigt in der Mitte Hermes mit der Seelenwage, links Zeus in eigenthümlich strenger Form, rechts eine Frau, die mit Spannung und Theilnahme dem Resultate der Seelenwägung entgegensieht. Wir werden diese Frau Eos benennen dürfen. In No. 2 Hermes ebenfalls in der Mitte mit der Wage, rechts und links eilt je eine Frau stürmisch hinweg. In No. 3 wiederum Hermes in der Mitte mit der Seelenwage, auf der die Eidola stehen; an Stelle der weiblichen Figuren rechts und links je ein Krieger mit erhobener Lanze (Achilleus und Memnon); die Inschriften sind sinnlos. Die *ψυχοστασία* ist entschieden für Aischylos bezeugt, und es wäre für unseren Fall die viel erörterte Frage zu berühren, ob sich die Seelenwägung schon im Epos vorgebildet fand und ob an dieses von Aischylos angeknüpft ward, oder ob sie eine dem letzteren eigenthümliche Erfindung sei. Allein in der Hauptsache genügt es auf die Verschiedenheit zwischen der Auffassung der Psychostasie, wie sie sich bei Aischylos fand, und der in den beiden Vasengemälden hinzuweisen.[1] Aristonikos bemerkt Schol. Il. *Θ* 70 . . . . . *τὴν ψυχοστασίαν, ἐν ᾗ ἐστὶν ὁ Ζεὺς ἱστὰς ἐν τῷ ζυγῷ τὴν τοῦ Μέμνονος καὶ Ἀχιλλέως ψυχήν* und Plut. Mor. p. 17 A . . . *Ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν Θέτιν, ἔνθεν δὲ τὴν Ἠῶ δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων* (vgl. auch Poll. IV, 30: *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ*). Zunächst ist es auffallend, daß in dem ersten Vasenbilde nur eine der beiden Mütter (Eos) anwesend ist, während bei Aischylos die Anwesenheit der Thetis und Eos bezeugt ist. Allein dieser Grund ist von weniger Bedeutung, da Raummangel dem Vasenmaler eine Beschränkung der Composition auferlegt haben könnte. Von entschiedener Wichtigkeit ist dagegen, daß im Drama Zeus selbst die Wage hält, während in den Vasengemälden Hermes mit dem Amte der Seelenwägung betraut ist. Denn den Ausweg, daß aus einem *ψυχοτόμπος* ein *ψυχοστάτης* werden könne, kann man doch, wie Robert bemerkt, nicht gelten lassen, da für den Vasenmaler, wenn er sich einmal an das Drama anschloß, keine Veranlassung vorhanden war, an Stelle des Zeus

[1] Robert a. a. O. S. 143.

einen Stellvertreter zu setzen. Robert bemerkt ferner, das weise Alles mit zwingender Nothwendigkeit darauf hin, daß die Rolle des Hermes schon durch die bildliche oder poetische Tradition übermittelt sei, und daß sich eine Scene wie die der genannten beiden Vasengemälde schon bei Arktinos gefunden habe. Eine Bestätigung hierfür gewinnen wir, um von dem oben S. 12 genannten Gemälde abzusehen, aus der schwarzfigurigen Darstellung No. 3; auch sie auf das Drama, „weil in diesem die Psychostasie mit dem Kampfe verbunden ist", zurückzuführen, dürfte doch etwas zu bedenklich sein und auch von Luckenbach nicht versucht werden. Findet sich doch übrigens ein ähnlicher Gedanke wie der der *ψυχοστασία* schon bei Hom. Il. x, 209.

Auch Klein ist dafür, daß schon in der streng rothfigurigen Vasenmalerei der Einfluß des Dramas sich finde, eingetreten.[1]

Die sehr fragmentirte, etwa um Ol. 80 fabricirte Dolonschale des Euphronios (Mon. d. I. II, 10 a = Overbeck, Gallerie XVII, 2) soll in der ersten völlig freien, mit der ganzen bisherigen Typenwelt brechenden Schöpfung des Meisters deutlich die Inspiration der Tragödie erkennen lassen; ja Klein geht, da der Rhesos, angeblich von Euripides, nicht in Frage kommen kann, weiter und behauptet, daß die fraglichen Thonscherben (!) die Existenz einer solchen Tragödie sophokleischer Zeit verlangen. Mit demselben Rechte könnte man, da das Brechen mit den bisherigen Typen keineswegs das Recht giebt, als Grundlage einer Darstellung das Drama anzunehmen, verlangen, daß die Thonscherben die Existenz einer solchen epischen Schilderung voraussetzen. Aber warum nimmt Klein die Existenz einer Tragödie an? Weil bei Homer das Wolfsfell nicht als Verkleidung (wie Rhes. 208ff.), sondern als Kleidungsstück dient, das gegen die Kälte schützen soll. Soll deshalb Homer als Quelle in Abrede gestellt werden? Woraus geht hervor, daß der Vasenmaler den Dolon als einen verkleideten Krieger aufgefaßt habe? Der verkleidete Dolon der Tragödie trägt auf dem Kopfe das *χάσμα θηρός* und dies macht die Verkleidung erst vollständig. Bei Homer dagegen Il. K, 335 die *κτιδέῃ κυνέῃ* wie auf unserem Vasenbilde, dessen Quelle nur die homerische Dolonie ist.

Weiter nimmt. Klein[2] auch bei der Troilosschale des

[1] Euphronios S. 59ff. u. S. 65. [2] a. a. O. S. 88.

Euphronios (Gerhard, A. V. 224—226) und zwei anderen von ihm namhaft gemachten Hydrien den Einfluß der Tragödie und zwar der sophokleischen an. Die allgemeinen hierfür beigebrachten Gründe, daß die ganze Anordnung mit ihrem dreifachen Scenenwechsel einen ausgeprägt dramatischen Character trage, beweisen nichts, ebenso wie die Annahme unhaltbar ist, daß eine unmittelbare Inspiration von den Brettern herab nur für das Bild der Wappnung möglich sei, „dem man allerdings eine Stichomythie (?) zwischen Hektor und Alexandros durchzufühlen meint." Gerade für diese Scene, die übrigens typisch ist, ist der unmittelbare Einfluß der Bühne unwahrscheinlich, da bei den schwerfälligen Bewegungen des tragischen Schauspielers eine in dem Maße freie Bewegung voraussetzende Situation, wie Klein will, undenkbar ist. Klein beruft sich aber zur Stützung seiner Annahme hauptsächlich auf Schol. Il. *Ω*, 257, wo es von dem sophokleischen Troilos heißt: *ἐντεῦθεν Σοφοκλῆς ἐν Τρωίλῳ φησὶν αὐτὸν ὀχευθῆναι ὑπὸ Ἀχιλλέως ἵππους γυμνάζοντα παρὰ τὸ Θυμβραῖον καὶ ἀποθανεῖν.* Statt des unverständlichen *ὀχευθῆναι* will Welcker[1] *λογχευθῆναι*, Klein *λοχισθῆναι* schreiben; ersteres dürfte den Vorzug verdienen, da auch Eustath. ad Il. p. 1438, 23 bezeugt, daß Troilos *ἵππους ἐν τῷ Θυμβραίῳ γυμνάζοντα λόγχῃ πεσεῖν ὑπ' Ἀχιλλέως.*[2] Der Unterschied dieser späteren Version von der früheren ist demnach der, daß in jener Troilos sich aus eigenem Antrieb vor das Thor gewagt hat, um seine Pferde im Haine des Gottes zu tummeln. Hier wird er von Achilleus überrascht und getödtet. Dass Troilos an dem Altare des Apollon geschlachtet worden sei, wie Klein annimmt, sagt der Scholiast nicht, und wenn dieser und Eustathios bezeugen, daß Troilos durch einen Lanzenstoß getödtet worden sei, so ist diese Todesart characteristisch, und wenn wir aus unseren Quellen nicht herauslesen wollen, was thatsächlich nicht drinsteht, so müssen wir uns mit jenen Angaben begnügen. Da nun aber, um von Einzelheiten, wie sie Luckenbach berührt,[3] hier zu

[1] Griech. Trag. S. 124.

[2] Dem Tode durch die Lanze widerspricht keineswegs, wie Klein annimmt, fr. 561. Hier ist *πλήρη μασχαλισμάτων* in der uneigentlichen Bedeutung genommen, worauf schon Welcker hinweist. Denn daß Achilleus den Troilos zerstückelt habe, wird doch wohl niemand behaupten wollen.

[3] a. a. O. S. 607 ff.

schweigen, der Tod des Troilos auf dem Altare des Apollon schon in schwarzfigurigen Vasengemälden sich dargestellt findet, so werden wohl auf dieselbe Quelle, welche diesen zu Grunde liegt, auch die Darstellungen auf der Schale des Euphronios zurückzuführen sein. Daß der Zug, daß Troilos an einem Altare hingeschlachtet wird und zwar mit dem Schwerte wie bei Euphronios, schon dem Epos (Stasinos) eigen ist, zeigt Luckenbach.[1] Wie man endlich in der Darstellung der volcenter Hydria bei Overbeck, Gallerie XV, 11 den Einfluß des Dramas erkennen kann, ist mir unverständlich, und man kann sich schließlich nicht wundern, wenn bei einer Reihe anderer schwarzfiguriger Vasengemälde, deren Deutung aus den Gedichten des epischen Kyklos, eben weil sie uns nur in Fragmenten erhalten sind, nicht gelingt, das Drama als poetische Quelle angenommen wird.

Ueber die von Luckenbach a. a. O. S. 603 sub α—ε genannten und ebenfalls auf den Troilos des Sophokles bezogenen Vasengemälde will ich in Kürze nur Folgendes bemerken. In α γ δ ist ein einfacher Brunnenpfeiler dargestellt, an dessen Stelle in β und ε ein Brunnenhaus getreten ist. Im Epos begleitete Polyxena den Troilos zum Brunnen. In den genannten Vasengemälden fehlt Polyxena. Das ist, so schließt Luckenbach, ein auffallender Zug, der Sophokles zu eigen gewesen sei. Woher weiß man aber, daß bei Sophokles Troilos zum Brunnen ging, um seine Rosse zu tränken? Und weshalb ist man zu der Annahme berechtigt, daß, falls in α wirklich — was noch zweifelhaft ist — das thymbräische Heiligthum des Apollon dargestellt ist, dies Heiligthum bei Sophokles mit dem Brunnen eng verbunden und beide dem Apollon geweiht waren? Endlich wird man mir zugeben, daß die Thatsache, daß in den angeblich von Sophokles abhängigen Vasengemälden nur ein Pferd, in dem vom Epos abhängigen dagegen sich zwei Pferde dargestellt finden, keine Beweiskraft besitzt. Auch berichtet der Scholiast *ἵππους γυμνάζοντα* sei Troilos gefallen, und wenn Luckenbach meint,[2] „man habe nicht das Recht, den Plural besonders zu pressen und daraus zu entnehmen, daß Troilos mit zwei Rossen

[1] a. a. O. S. 610.

[2] a. a. O. S. 612. Schreiber, Annal. d. J. 1875, S. 196. Vgl. übrigens auch Urlichs, Beiträge zur Kunstgesch. S. 23.

auszog", so kann ich einer derartigen Interpretation gegenüber nur bemerken, daß man auch Vasengemälde mitunter nicht allzusehr „pressen" darf.

Die Behauptung, daß in Kunstwerken des fünften Jahrhunderts der Einfluß der vom Drama ausgegangenen Sagengestaltung nicht nachzuweisen sei, kann scheinbar in einem Falle eine Ausnahme erleiden. Man beruft sich auf Vasengemälde mit Satyrdarstellungen und erklärt die Erscheinung, daß sie in den Gemälden des streng rothfigurigen Stils vorkommen, daraus, daß das Satyrspiel, „dieser ungezogene Liebling der tragischen Muse", Anlaß zu Erfindungen köstlichen Humors geboten habe, und daß sich die Vasenmaler „diesen dankbaren Stoff unmöglich entgehen lassen konnten."[1] An dieser Behauptung mag Manches richtig sein; aber es wird schwerlich gelingen das zeitliche, zwischen Aufführung des Satyrspiels und Anfertigung des Vasengemäldes, bestehende Intervall zu fixiren. Robert weist darauf hin, daß die launige Erfindung des Timanthes in dem bekannten Kyklopenbilde jedenfalls unter dem Einflusse des euripideischen „Kyklops" stehe, zwar nicht dem Thema, aber gewiß in dem der Composition zu Grunde liegenden Gedanken nach. Das Gleiche ließe sich von einer Reihe von Vasengemälden mit Satyrscenen sagen; wenn diese uns ganz besonders vom Drama abhängig zu sein schienen, so mag das darauf beruhen, daß nichts leichter ist als gerade hier allgemeine Vermuthungen auszusprechen. Allein es handelt sich nur um Motive, nicht um den Einfluß der Sagengestaltung des Satyrdramas. Diesen letzteren hat man allerdings bei einer Darstellung einer Brygosschale (Mon. d. J. IX, 46 = Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII, 6) nachweisen wollen: Matz[2] erkennt hier eine Scene aus der Iris des Achaios, Urlichs[3] eine solche aus dem Inachos des Sophokles. Von beiden Satyrdramen ist uns zu wenig bekannt, als daß sich zwischen ihnen und dem Vasengemälde des Brygos eine Parallele ziehen ließe.

Diese Andeutungen mögen genügen für die Entscheidung der Frage, ob eine Einwirkung der dramatischen Poesie auf die

[1] Robert a. a. O. S. 28.
[2] Annal. d. J. 1872 S. 294ff.; vgl. Bullett. 1872 S. 40f.
[3] Der Vasenmaler Brygos S. 5.

Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts stattgefunden habe. Man wird vielleicht, wenn man die Vasenbilder des streng rothfigurigen Stils nach ihrer poetischen Grundlage durchgehends einer eingehenden Untersuchung unterzieht, für die entgegengesetzte Ansicht noch eine Reihe solcher Beispiele anführen können, wie wir einige im Vorstehenden näher besprochen haben; so lange aber nicht der Beweis geliefert wird, daß eine in einem Vasengemälde des fünften Jahrhunderts dargestellte Sage die Erfindung eines Tragikers sei, daß also mit Rücksicht hierauf der Einfluß des Epos nicht in Betracht kommen kann, so lange werden wir davon absehen müssen, in Vasengemälden des fünften Jahrhunderts dramatische Einflüsse nachweisen zu können. Man möge immer bedenken, daß unsere litterarische Ueberlieferung viel zu mangelhaft ist, daß zu viel von den Gedichten des epischen Kyklos verloren gegangen ist, als daß wir in einem Falle, wo sich die poetische Grundlage eines Vasengemäldes aus dem Epos nicht mehr nachweisen läßt, auf das Drama als Quelle zu schließen berechtigt wären. Und sollte ja, was, wenn auch nicht wahrscheinlich, so doch möglich wäre, durch eine glückliche Entdeckung und das von Jahr zu Jahr anwachsende monumentale Material der bindende Beweis erbracht werden, daß auf ein streng rothfiguriges Vasenbild das Drama von Einfluß gewesen, so würde ein derartiger Fall gegenüber der großen Masse der nicht von der Tragödie abhängigen Vasengemälde der genannten Stilart als eine Ausnahme zu gelten haben, durch welche die Regel nur bestätigt werden könnte.

Wenn wir aus der bisher nur im negativen Sinne entschiedenen Frage über die zeitliche Begrenzung des Einflusses der dramatischen Poesie auf die Vasenmalerei das positive Resultat ziehen wollten, so dürfte dies etwa dahin lauten, daß — von einem bestimmten Zeitpunkte wird man selbstverständlich absehen müssen, — etwa erst mit dem vierten Jahrhundert deutlich wahrnehmbare Einflüsse der dramatischen Poesie auf die Vasenmalerei konstatirt werden können. Indessen auch diese Behauptung bedarf noch einer wesentlichen Einschränkung. Nicht nur die im Folgenden besprochenen, sondern überhaupt alle Vasengemälde, welche vermöge ihres eigenthümlichen äußeren

Characters sich als von der Tragödie abhängig erweisen, tragen, was überdies durch die Fundnotizen bestätigt wird, den Stempel unteritalischer Localtechnik. Fragen wir nach der zeitlichen Begränzung der unteritalischen Vasenproduction, so dürfte sich mit einiger Sicherheit diese zeitliche Begränzung nach obenhin feststellen lassen. Jahn weist darauf hin,[1] daß der Stil der unteritalischen Vasen nicht bezweifeln lasse, daß sie später sind als die des sogenannten schönen Stils, und wenn dieser letztere nachweislich bis etwa in die Zeit Alexanders herabreicht, so wird sich für jene als Zeit der Fabrikation wesentlich die Epoche nach Alexander, die Diadochenzeit, ergeben. Mit dieser Datirung stimmen auch die Voraussetzungen, welche die dramatisch begründeten unteritalischen Vasengemälde zur Bedingung haben, überein. Die Zeit nach Alexander ist es, welche uns Unteritalien, vornehmlich Apulien unter griechischem Einflusse zeigt,[2] die Zeit, wo Apulien durch und durch hellenisch wurde und wo griechische Kultur und Sprache Eingang fanden.[3] Hiermit steht es eben im Einklang, wenn sich in den unteritalischen Vasengemälden häufig Scenen aus der attischen Tragödie dargestellt finden, deren Verbreitung in der hellenischen Welt, wie wir sahen, in jener Epoche stattfand.

Schwieriger dürfte es sein, die Zeit der Fabrikation bemalter Thongefäße nach der anderen Seite hin zu begränzen. Das einzige positive Zeugnis, welches man für eine zeitliche Bestimmung angeführt hat, ist eine Mauerinschrift aus einem Grabe von Canosa,[4] welche in das Jahr 67 v. Chr. (687 a. u. c.) weist. Man hat auf Grund dieser Inschrift die Fabrikation bemalter Thongefäße in Unteritalien bis zu dem genannten Jahre ausdehnen wollen — wie mir dünkt nicht mit Recht. Denn die genannte Inschrift spricht nur für die Thatsache, daß bis in das erste vorchristliche Jahrhundert die Sitte herrschte bemalte Thongefäße in Gräber zu stellen; daß in dieser Zeit noch die Fabrikation von Thongefäßen stattfand, ist durch nichts bezeugt. Viele der in Lucanien und Apulien gefundenen Vasen zeigen auf der Rückseite Vorstellungen, denen man eine se-

[1] Einl. S. CCXXXII. [2] Mommsen, Unterital. Dialecte. S. 89 ff.
[3] Jahn a. a. O. S. CCXLV.
[4] C. I. L. IX No. 390. Vgl. Jahn S. XLV.

pulcrale Bedeutung zumißt und man muß deshalb annehmen, daß diese Gefäße für den Gebrauch in Gräbern angefertigt worden sind. Ob dies aber von allen Vasen gilt, namentlich von den Prachtgefäßen, deren Rückseite mythologische Darstellungen aufweist, möchte ich sehr bezweifeln. Die meisten dieser Prachtgefäße dienten gewiß als Prunk- und Schaustücke in den Zimmern der Reichen, was unter Anderem daraus hervorgeht, daß sich verschiedene Vasen gefunden haben, die als Gegenstücke gearbeitet und zu solchen bestimmt waren. Wenn man solche in Gräbern gefunden hat, so ist damit nicht gesagt, daß sie ursprünglich für sepulcralen Gebrauch gearbeitet waren; sie konnten zu jeder Zeit und lange nachdem sie gearbeitet worden waren, den Todten mit in die Gräber gegeben werden.

Ich möchte hier nur die Vermuthung aussprechen, deren Begründung vorbehalten bleiben muß, daß die Fabrikation bemalter Gefäße in Unteritalien in der Hauptsache um 200 v. Chr. erloschen sein mag, d. h. zu der Zeit, wo der hannibalische Krieg die süditalischen Landschaften, namentlich Campanien, Apulien und das lucanische und brettische Gebiet in seiner ganzen Schwere heimgesucht,[1] den Wohlstand der Bevölkerung vernichtet und damit dem Kunsthandwerke den Boden entzogen hatte, dessen es für seine Entwickelung und seinen Bestand bedarf.

[1] Mommsen, Röm. Gesch. I,[7]. S. 855 f.

II.
Besonderer Theil.

Ueber Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden.

Erstes Kapitel.

Vasengemälde, die sicher auf Euripides beruhen.

Erster Theil: Die erhaltenen Tragödien.

Andromache.

Darstellung auf einer Amphora mit Volutenhenkeln aus Ruvo i. Bes. v. Caputi. (Jatta, Vasi del sign. Caputi No. 239.) Abgeb. Annal. 1868, tav. d'Agg. E.; beschr. das. v. Jatta S. 235ff.

Unten in der Mitte kniet mit dem rechten Fuße Neoptolemos (*ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ*) auf einem Altare, an dem, wenn der Augenschein nicht trügt, noch Spuren des vor Kurzem dargebrachten Opfers wahrzunehmen sind. Der Held ist bedeckt mit einem flachen Reisehute, in der Rechten hat er das gezückte Schwert; in der linken Brust eine Wunde, aus der Blut hervorquillt. Rechts vom Altare der reichverzierte Omphalos, hinter dem Orestes (*ΟΡΕΣΤΑΣ*) mit gezücktem Schwerte hervorbricht. Rechts von Orestes eine hohe Palme, neben der ein Dreifuß steht. Links vom Altare ein Jüngling (ohne Inschr.), in der erhobenen Rechten die geschwungene Lanze haltend: er hat eben gegen Neoptolemos einen Stoß geführt und ist zurückgeprallt, um zu neuem Angriffe auszuholen. Unter ihm Steine. Obere Reihe: in der Mitte ein Tempel ionischer Ordnung (die *περίστυλοι δόμοι* V. 1099), rechts daneben Apollon sitzend, links ein mächtiger Dreifuß und links neben diesem die Priesterin als *κλειδοῦχος*. Die Quelle dieser Darstellung ist in der Botenrede V. 1085ff. zu suchen.

Neoptolemos ist nach Delphi gegangen, um ein früher gegen den Gott begangenes Unrecht zu sühnen (V. 1106), Orestes folgt ihm, um sich an ihm zu rächen. Die Scene geht bei Euripides im Innern des Tempels vor sich, wohin sich Neoptolemos begeben hatte *ὡς πάρος χρηστηρίων εἴξαιτο Φοίβῳ, τυγχάνει δ' ἐν ἐμπίροις* (V. 1112f.); der Vasenmaler verlegt die Scene vor den Tempel, weil es so nach den ihm zu Gebote stehenden Mitteln leichter war, einen lebhaft bewegten Vorgang darzustellen.

Während nun an dem Altare Neoptolemos sein Gebet verrichtet, stürtzen die Verschworenen, an ihrer Spitze Orestes, auf ihn los:

οἱ δ' ὀξυθήκτοις φασγάνοις ὡπλισμένοι
κεντοῦσ' ἀτευχῆ παῖδ' Ἀχιλλέως λάθρᾳ.
χωρεῖ δὲ πρύμναν· οὐ γὰρ εἰς καιρὸν τυπεὶς
ἐτύγχαν', ἐξέλκει δὲ καὶ παραστάδος
κρεμαστὰ τεύχη πασσάλων καθαρπάσας
ἔστη 'πὶ βωμοῦ γοργὸς ὁπλίτης ἰδεῖν,
βοᾷ δὲ Δελφῶν παῖδας ἱστορῶν τάδε κτλ.

(V. 1118ff.)

Die von Euripides beschriebene Scene dürfte im Wesentlichen unserer Darstellung entsprechen: es ist hier nicht der Augenblick dargestellt, wo Neoptolemos von der Uebermacht seiner Feinde bedrängt und infolge seiner Wunden zusammenbrechen wird, sondern er steht noch aufrecht da und schickt sich zur Vertheidigung an.[1] Man könnte jenes aus der Wunde in der linken Seite schließen wollen, denn bei Euripides sinkt er V. 1150 *ὀξυθήκτῳ πλευρὰ φασγάνῳ τυπεὶς Δελφοῦ πρὸς ἀνδρὸς* zusammen.

Während die Darstellung im Einzelnen klar und verständlich ist (die Priesterin in der linken oberen Ecke dürfte eine Füllfigur sein), fragt es sich nur noch, ob man dem Jünglinge links einen bestimmten Namen beizulegen berechtigt ist. Man darf dies vielleicht schon aus dem Grunde in Abrede stellen, weil selbst der Vasenmaler jene Figur zu benennen verzichtet hat, und sich auch bei Euripides außer Orestes keine bestimmten

[1] Bei Pacuvius, Hermiona fr. XXI vertheidigt er sich *clámide contorta ástu . . bráccium.*

Namen genannt finden. Jatta[1] hält die fragliche Figur für Machaireus und sieht in diesem den Vertreter des namenlosen delphischen Volkes. Dieser Machaireus erscheint in der Hermione des Sophokles nach Schol. Od. δ. 4 und Eustath. p. 1497, 10 ff. als Mörder des Neoptolemos. Aus Sophokles Tragödie, die übrigens ganz andere Voraussetzungen für die Handlung hat, darf man keine Schlüsse auf ein Vasengemälde, das, wie wir sahen, ganz und gar unter dem Einflusse der euripid. Dichtung steht, übertragen: die Figur ist in der Darstellung namenlos und muß es auch für uns sein und bleiben. Die Steine, welche der Vasenmaler links vom Altare dargestellt hat, dürften als Andeutung der Art und Weise, mit welchen Waffen man den Kampf führte, aufzufassen sein.

Hekabe.

Darstellung auf einer lukanischen Vase. Abgeb. Mon. d. J. II, Taf. XII, Welcker, A. D. III, Taf. 23, 2 und Overbeck, Gallerie XXVIII, 2. Vgl. das. S. 670 ff.

In der Mitte ein bärtiger Mann, mit einem kurzen (Aermel-) Chiton und Chlamys bekleidet; auf dem Haupte trägt er eine phrygische Mütze. Die tastenden Bewegungen seiner Hände, sowie sein unsicherer Gang, endlich die Augen ohne Sterne und Pupillen, lassen darauf schließen, daß er blind ist. Rechts vor ihm liegt ein Schwert am Boden. Rechts neben ihm zwei Frauen, von denen die eine ihren rechten Arm um den Nacken der anderen schlingt. Die erste hält in der Linken einen Stab. Rechts ein bärtiger Mann, der durch das in der Rechten gehaltene, mit einem Adler gekrönte Scepter als König gekennzeichnet ist. Hinter ihm steht ein Doryphoros. Oben in der Mitte zwei Räder; diese finden sich in unteritalischen Vasengemälden in der Regel als Schmuck der vielfach im Mittelpunkte der Compositionen stehenden tempelartigen Gebäude, die in den meisten Fällen als eine Andeutung der Bühnenhinterwand, d. h. des Herrscherpalastes aufzufassen sind.

[1] Annal. a. a. O. S. 244.

Die von Müller[1] vorgeschlagene Deutung dieses Vasengemäldes kann als eine außerordentlich glückliche bezeichnet werden; als ihre Grundlage gelten die Verse Hekab. 1056 ff.: der thrakische König Polymestor tritt aus dem Zelte Agamemnons heraus, in dem er von den gefangenen Troerinnen geblendet worden ist; tappend suchen seine Hände die schuldigen Personen zu erlangen, aber vergebens! Auf seine Klagerufe eilt Agamemnon herbei, um sich nach der Veranlassung des Lärmes zu erkundigen. V. 1054 hat Hekabe zum Chor die Worte gesprochen:

ἀλλ᾽ ἐκποδὼν ἄπειμι κἀποστίσομαι
θυμῷ ζέοντι θρηνὶ δυσμαχωτάτῳ.

Hierauf tritt Polymestor auf:

ὤμοι ἐγώ, πᾷ βᾶ,
πᾷ στῶ, πᾷ κέλσω;

und V. 1109 kommt Agamemnon mit den Worten herbei:

κραυγῆς ἀκούσας ἦλθον· οὐ γὰρ ἥσυχος
πέτρας ὀρείας παῖς λέλακ᾽ ἀνὰ στρατὸν
Ἥχὼ διδοῦσα θόρυβον κτλ.

Das am Boden liegende Schwert erinnert an das Rachewerk der Hekabe.

Hippolytos.

Die Hippolytos-Sage hat Euripides bekanntlich zweimal behandelt: die erste Bearbeitung erregte bei dem athenischen Publicum großes Misfallen, und so entschloß sich der Dichter

[1] Annal. VII, S. 222 ff. — Ueber eine abweichende Erklärung Welckers. (A. D. III, S. 396 ff.) der in der Frau Jokaste, in dem Könige Kreon und in dem Geblendeten Oidipus erkennt, s. Overbeck a. a. O. S. 672. „Der Blinde ist offenbar als Nichtgrieche, als Barbar durch sein Kostüm bezeichnet. Denn, wenn allerdings eine dem orientalischen Kostüm verwandte Kleidung für griechische Könige in Kunstwerken nicht unnachweisbar ist, und wenn hierfür das tragische Bühnenkostüm als Erklärung und Anlaß sich bietet, so ist doch wohl zu beachten, daß hier der barbarisch kostümirte Polymestor von dem griechisch bekleideten Agamemnon so bestimmt und mit so nachdrücklichem Vortrag als Nichthellene unterschieden wird, daß es nicht erlaubt ist, dieses bestimmte und für diese Bedeutung des Vasenbildes entscheidende Merkmal zu ignoriren.“

den Mythus, der sich für eine dramatische Behandlung als äußerst dankbar erwies, einer zweiten Bearbeitung zu unterziehen. Der erhaltene zweite Hippolytos giebt sich als eine völlige Umgestaltung des ersten zu erkennen, die sowohl in der Auffassung der einzelnen Charactere, besonders des Characters der Phaidra, als auch in den äußern dem Drama zu Grunde liegenden Thatsachen zu Tage tritt. Der Schauplatz der ersten Tragödie war Athen; Theseus war mit Peirithoos in den Hades gegangen, wo er zurückgehalten wurde; die zweite Bearbeitung verlegt die Handlung im Anschluß an eine troizenische Sage, die Paus. II, 32 berichtet, nach Troizen, wo Theseus fern von der Heimath zur Sühne des Mordes der Pallantiden weilen muß. Jedenfalls galt die zweite Tragödie im Alterthume für eines der hervorragendsten Dramen des Dichters (Argum.: *τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων*): sie drang, wie Kalkmann gezeigt hat,[1] in alle Schichten der Bevölkerung ein und ward ähnlich wie die Orestessage in ihrer Erweiterung durch die taurische Expedition, zum Allgemeingut des mythologischen Wissens. Dieser Thatsache gegenüber muß eine Untersuchung wie die vorliegende auf Schwierigkeiten stoßen, wie sie überall da, wo ein durch das Drama, überhaupt die Poesie landläufig gewordener Mythus die Grundlage einer künstlerischen Darstellung bildet, zu Tage treten.

Kalkmann[2] hat die auf den Hippolytosmythus bezüglichen Vasenbilder zusammengestellt; er nennt zwei, von denen wir eines mit Bestimmtheit ausscheiden müssen (s. S. 68 Anm. 1).

No. A. Darstellung auf einem Krater von Ruvo (jetzt im britischen Museum). Abgeb. Arch. Ztg. 1883, Taf. 6. Vgl. das. S. 43 ff. u. Körte, Personifikationen psychologischer Affecte S. 36 ff.

Die Darstellung besteht aus zwei Reihen. Unten: Hippolytos auf dem scheugewordenen Viergespann, vor welchem aus dem Meere der Stier auftaucht, während Lyssa, die Göttin der Wuth, den Pferden entgegentritt. Von links folgt der Pädagog dem Gespanne. Oben: links Pan und Apollon, in der Mitte Athena und Aphrodite mit Eros, rechts Poseidon.

Die untere Reihe stellt den Moment der Katastrophe dar:

[1] *De Hippolytis Euripideis* p. 61 ff. [2] Arch. Ztg. 1883, S. 43 ff.

die dämonische Gestalt der Lyssa flößt den Rossen Furcht und Scheu ein; „der Effect des aus dem Meer auftauchenden Stieres auf die Pferde wird durch diese Gestalt versinnlicht, der Beschauer auf die im nächsten Augenblick ausbrechende wahnsinnige Wuth der Rosse hingewiesen.“ Man wird geneigt sein, die Botenrede bei Euripides (V. 1173 ff.) als Grundlage der Darstellung anzusehen. Vgl. V. 1213 ff.:

αὐτῷ δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμίᾳ
κῦμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας,
οὗ πᾶσα μὲν χθὼν φθέγματος πληρουμένη
φρικώδες ἀντεφθέγγετ', εἰσορῶσι δὲ
κρεῖσσον θέαμα δερμάτων ἐφαίνετο.
εὐθὺς δὲ πώλοις δεινὸς ἐμπίπτει φόβος·
καὶ δεσπότης μὲν ἱππικοῖσιν ἵδρυσι
πολὺς ξυνοικῶν ἵρπασ' ἡνίας χεροῖν,
ἕλκει δὲ κώπην ὥστε ναυβάτης ἀνὴρ
ἱμᾶσιν εἰς τοὔπισθεν ἀρτήσας δέμας κτλ.

Die *εἰσορῶντες*, die Genossen des Hippolytos, die diesem gefolgt, fehlen freilich in der Darstellung: indessen werden wir hierauf weniger Gewicht zu legen brauchen, da der dem Maler zur Verfügung stehende Raum eine Beschränkung der Composition erheischen mochte. Als Vertreter derer, die der Katastrophe beigewohnt, kann der Pädagog gelten, den zwar Euripides nicht erwähnt, der aber vom Maler recht wohl dargestellt werden konnte, ohne daß man hierin eine Abweichung von dem Drama zu erkennen berechtigt wäre. Indessen bleibt, da die Darstellung den bezeichnendsten Zug aus dem Hippolytosmythus wiedergiebt, nach dem oben Gesagten der Gedanke, daß jene unter dem Einflusse der allgemeinen, allerdings durch das Drama begründeten Tradition stehe, wenigstens nicht ausgeschlossen.

No. B. Darstellung auf einem Krater von Anzi di Basilicata. Abgeb. Mon. ed Annali d. J. 1854, Taf. XVI. (vgl. S. 86); Heydemann, Arch. Ztg. 1872 S. 158 ff. u. Kalkmann a. a. O. S. 62 ff.

In der Mitte eines Zimmers eine Kline. Links daneben auf einem Stuhle eine in tiefe Trauer versunkene Frau, auf die Eros (nach Heydemann Talas oder Phthonos?) mit einer Tänie zuschwebt. Hinter ihr die Amme. Vor der Kline zwei Dienerinnen im Gespräch über den Zustand ihrer Herrin. Rechts

von der Kline der Pädagog im Gespräch mit einer Frau (Dienerin?). Die Situation ist klar und schon von Heydemann richtig erkannt worden. Bei Euripides spricht der Chor über die Krankheit der Phaidra V. 267 ff.:

γύναι γεραιά, βασιλίδος πιστὴ τροφὲ
Φαίδρας, ἐρῶ μὲν τάσδε δυστήνους τύχας,
ἄσημα δ' ἡμῖν ἥτις ἐστὶν ἡ νόσος.

Hippolytos, dessen verschmähte Liebe der Gegenstand von Phaidras Krankheit ist, fehlt in der Darstellung, aber indirect weist der mit einer Dienerin sprechende Pädagog auf seinen Herrn hin. Als Thema des Gesprächs vermuthet Heydemann die einseitige Götterverehrung des Hippolytos (V. 88 ff.), Kalkmann dagegen die Krankheit Phaidras. Die letztere Vermuthung dürfte das Richtige treffen.

Ueber die Stellung des Vasenbildes zur Poesie spricht sich Kalkmann dahin aus, daß eine bestimmte Anlehnung an dieselbe zu verneinen, daß der Vasenmaler vielmehr durchaus selbständig verfahren sei. Ich kann dieser Ansicht nicht beistimmen, da, wie wir sahen, die Krankheit der Phaidra, wie sie der Vasenmaler dargestellt hat, ihre Analogie in der Tragödie findet, und wenn sich die Situation des Pädagogen aus dieser letzteren nicht ableiten läßt, so würde dieses Argument aus Gründen, die oben angedeutet wurden, nichts besagen. Was aber schließlich den Umstand anlangt, daß ein unter unserem Bilde befindlicher Streifen Theseus bei der Hochzeit des Peirithoos und den Kampf mit den Kentauren darstellt, nicht aber den Aufenthalt des Heros in der Unterwelt, so läßt sich, wie ich meine, auch hieraus kein Schluß ableiten, der die Abhängigkeit des Vasengemäldes von der euripid. Tragödie in Frage stellen könnte.

Die Figur einer trauernden und in ihren Liebesschmerz versunkenen Phaidra dürfte sich erkennen lassen in der

No. C. Darstellung auf einer Lekythos aus Paestum in Neapel (Heydemann No. 2900). Abgeb. bei Millingen, Paint. d. vas. pl. 41, u. bei Lenormant et de Witte, Elite ceramogr. IV, 87.

Auf einem reichverzierten Throne sitzt eine Frau; das Haupt, mit einem Schleier bedeckt und mit einer Stephane gekrönt, wendet sie trauernd und nachdenklich zur Seite; ihr Blick scheint Schmerz und Sehnsucht zu verrathen. Das Motiv der Trauer erklärt der links vom Throne den Blick zur Seite wendende

Eros. Rechts vor ihr eine weibliche Figur, die in ein vor ihr stehendes Thymiaterion Weihegaben zu streuen im Begriffe ist. Die trauernde Figur ist verschieden erklärt worden: als Penelope, Hera [von Hephaistos gefesselt (!)], Kreusa, die den von Medeia gesandten Schleier herabzureißen bemüht ist; Millingen dachte an ein Opfer für Aphrodite, Heydemann „an die Trauer der Göttin (sei es über die Schmach über Hephästos oder über Ares Untreue oder über Adonis Tod) und die durch Eros und Peitho versuchte Tröstung." Allein der nach der Seite hin sich wendende Eros erlaubt schwerlich an ein Trösten des Liebesgottes zu denken, auch dürfte die Situation desselben kaum als ein „vergnügliches sich umblicken" sich erklären lassen. Mir scheint die bereits von Rochette vorgeschlagene Deutung, der sich auch Furtwängler[1] angeschlossen hat, auf Phaidras Liebeskummer den größten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit zu machen; das Motiv, daß Eros sich von der Frau abwendet, würde jene heiße Liebe der Phaidra zu Hippolytos, die keine Erwiderung findet, recht glücklich zum Ausdruck bringen — ein feiner Zug zur Andeutung eines psychologischen Motives. Das Opfer gilt der Aphrodite, die Phaidra von ihrem Liebeskummer erlösen soll. Die Darstellung kann selbstverständlich nur als eine Verkürzung einer größeren Composition aufgefaßt werden.[2]

[1] Eros in d. Vasenmalerei S. 38. Vgl. auch Jahn, Arch. Beitr. S. 306 f.

[2] Ein weiteres hierher gehöriges Vasengemälde erkennt Kalkmann (Arch. Ztg. 1883, S. 47 f.) in der Darstellung einer aus Ceglie stammenden Prachtamphora in Berlin (Furtwängler No. 3257) abgeb. bei Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. B 2. Die stark fragmentirte Vase stellt auf der einen Seite die Hochzeit des Herakles und der Hebe dar; die ganze Mitte der anderen Seite fehlt; erhalten ist nach Furtw. von Figuren: r. unten Poseidon, l. Pan, l. oben der Pädagog, dann ein Satyr, in der Mitte oben zwei Frauen, r. oben Artemis. Nach einer von Wolff entworfenen Rekonstruktion wären Agamemnon und Nike dargestellt gewesen. Ich erkenne die Gründe an, welche Kalkmann gegen diese von Gerhard vorgeschlagene Ergänzung geltend gemacht hat, bemerke aber, daß Kalkmanns Vorschlag für eine auf den Hippolytosmythus bezügliche Rekonstruktion zuviel des Problematischen und Unsichern in sich zu schließen scheint, als daß wir uns hier näher darauf einlassen könnten. Speciell könnte mich von der Rekonstruktion, wie sie Kalkmann vorschlägt, der Grund abhalten, daß in dem oberen den Göttern zugewiesenen Streifen Artemis sich befindet, deren von dem tragischen Vorgange keineswegs in Mitleidenschaft gezogene Situation und deren Gegenwart da, wo ihr Schützling auf den Wunsch der ihr feindlichen Aphrodite den Tod erleiden muß, ohne daß sie helfen kann und darf, zum mindesten unangebracht wäre. Artemis fehlt unter den Gottheiten des unter A besprochenen Vasengemäldes und man kann dies mit

Die von Millingen vorgeschlagene Deutung einer unteritalischen, ehemaligen Durandschen Vase (Peint. d. vas. 12, 13): Opfer des Theseus an Poseidon nebst Hippolytos und der Personifikation des Waldes, andererseits Hippolytos, Phaidra und die Amme, hat Heydemann als unhaltbar erwiesen.[1]

Iphigeneia ἡ ἐν Ταύροις.

Die Orestie in ihrer Erweiterung durch die taurische Expedition ist eine durchaus originelle Erfindung des Euripides. Daß die Tragödie eine außerordentliche und dauernde Wirkung gehabt habe, darüber liegen uns die mannigfachsten Zeugnisse vor. Unter diesen Zeugnissen sind die beredtesten die verschiedenen Nachdichtungen der euripid. Tragödie, die im Einzelnen zwar den Mythus weiter variirten, denen aber sammt und sonders der Grundgedanke der euripid. Dichtung zu Grunde liegt. Um von dem problematischen Werke des Sophokles und einer „Orestes und Pylades" betitelten Tragödie eines nur dem Namen nach bekannten Dichters Timesitheos hier zu schweigen,[2] sei nur auf die Behandlung des Mythus durch Polyeidos hingewiesen, dessen Tragödie möglicherweise auch auf die Kunst nicht ohne Einfluß gewesen ist. Freilich mangelt uns über den Inhalt der Tragödie des genannten Dichters (der schwerlich mit dem von Diod. XIV, 46 erwähnten Dithyrambiker und Maler [Ol. 95, 3] identisch ist)[3] jede weitere Notiz. Nur Aristoteles (Poet. XVI, 1ff.) berichtet, daß Polyeidos gerade in der Anlage der Erkennungsscene (ἀναγνώρισις, deren verschiedene Arten von Aristoteles a. a. O. classificirt werden) besonders glücklich gewesen sei, indem die Erkennung der beiden Geschwister ἐκ συλλογισμοῦ herbeigeführt worden sei . . . εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην

Panofka allerdings einen feinen Zug des Malers nennen, der einen wenn auch nur in der Phantasie des Beschauers auftauchenden Conflict zweier Gottheiten geschickt vermieden hat. Nach Furtwänglers Vermuthung wäre einst Kephalos Raub durch Eos dargestellt gewesen. — Ueber ein früher von Heydemann auf den Tod der Phaidra gedeutetes Gemälde einer Canosiner Hydria s. u. „Aiolos" S. 28.

[1] Arch. Ztg. 1872, S. 158f. [2] Vgl. Suid. s. v. *Τιμησίθεος τραγικός.*

[3] Vgl. Welcker, Gr. Tr. S. 1044.

συλλογίσασθαι, ὅτι ἥ τ᾽ ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. Wie der weitere Verlauf des Stückes gewesen sei, läßt sich nicht bestimmen, und ob der Schluß abweichend von Euripides bei Polyeidos der gewesen sei, daß Orestes das Bild der Göttin in offenem Kampfe sich eroberte (eine Scene, die sich vermuthlich unter dem Einflusse des Dramas in Sarkophagreliefen dargestellt findet), ist eine Vermuthung, die auf sich beruhen mag.

Die unter dem Einflusse der euripid. Tragödie stehenden Vasengemälde scheiden wir in zwei Gruppen, nämlich: 1. Scene vor der Uebergabe des Briefes, 2. die Uebergabe des Briefes.[1]

1. Scene vor der Uebergabe des Briefes.

No. A. Darstellung auf einer Amphora von Ruvo in Neapel (Heydemann No. 3223). Abgeb. Mon. d. J. II, Taf. 43. Vgl. Annal. IX, S. 198ff. u. Overbeck, Gallerie XXX, 4.

[1] Ohne von Euripides abhängig zu sein, schildern noch folgende Vasengemälde Momente aus der taurischen Expedition: a) Darstellung auf einer Amphora in Neapel (Heydemann, Mus. S. Ang. No. 24), abgeb. bei R. Rochette, *Mon. inéd.* pl. 41. Vorführung von Orestes und Pylades als Gefangene. L. sitzt Iphig., die sich nach r. nach einem auf sie zuschreitenden Manne umblickt: dieser ist nicht Thoas, wie Heydemann will, denn er ist durchaus nicht als König characterisirt, sondern ein Wächter. Im Mittelpunkte der Darstellung Orestes und Pylades. Die von Welcker in einer Anmerkung zu Müller, Handb. § 416 genannte Vase in der Sammlung S. Ang. zu Neapel ist mit der besprochenen identisch. — b) Die Flucht mit dem Idole der taurischen Göttin vergegenwärtigt die Darstellung auf einer Vase im Louvre, abgeb. bei Labord, Vases Lamb. I, p. 15 = Annal. XX, tav. d'Agg. L = Overbeck, Gallerie XXX, 8. Bei Euripides raubt nach V. 1020ff. Iphigeneia allein das Tempelbild, während Orestes und Pylades an der Küste inzwischen die Abfahrt vorbereiten. Wenn abweichend hiervon in dem Vasengemälde neben Iphig. auch Orestes und Pylades an dem Raube des Palladion betheiligt sind, so dürfte dieses Motiv vielleicht einer der späteren Tragödien angehören. Auf dieselbe oder eine ähnliche dramatische Quelle mag auch c) die Darstellung auf einer noch nicht publicirten Amphora *(di fabrica provinciale)* aus Capua zurückgehen, Helbig, Bullett. 1868. S. 138f.: Iphig. entfernt sich, im Arme das Idol haltend, heimlich mit Orestes und Pylades aus dem Tempel; characteristisch ist die Darstellung durch Andeutung des blutigen Dienstes der taurischen Göttin; r. oben vom Tempel sieht man, mit einer Opferbinde umwunden, das Haupt eines jener Unglücklichen, die dem Kulte zum Opfer fielen. — Ueber die Sarkophagreliefe vgl. Overbeck, a. a. O. S. 724ff. und Robert, Arch. Ztg. 1875, S. 137ff.

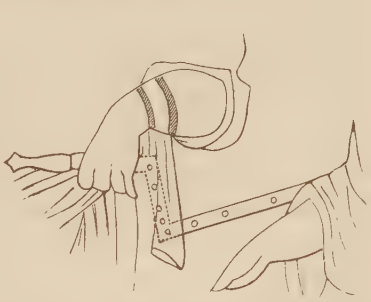
Im Vordergrunde der Darstellung sitzt auf einem an den Seiten mit Lehnen versehenen Altare Orestes (*ΟΡΕΣΤΑΣ*), den Blick traurig zu Boden richtend. Hinter dem Altare ein Lorbeerbaum. Links vom Altare im Wanderkostüme Pylades (*ΠΥΛΑΔΗΣ*), rechts in reicher Gewandung Iphigeneia (*ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ*), die ihre Blicke mitleidsvoll auf dem vor ihr sitzenden griechischen Jünglinge ruhen läßt, an den sie ein ernstes, mit einem Gestus der rechten Hand begleitetes Wort richtet. Links hinter Iphigeneia eine Tempeldienerin, welche die für die Weihung nöthigen Geräthe trägt: auf dem Kopfe eine Schüssel, in der Lorbeerzweige, mit denen das Opfer benetzt werden soll, liegen, in der gesenkten rechten Hand einen Krug. Im Hintergrunde der Tempel der taurischen Artemis, links daneben Artemis und Apollon, die Gottheiten, die den Geschwistern so oft in Bedrängnis gnädigen Beistand verliehen.

Die Frage nach dem poetischen Vorbilde, welches dem Vasenmaler bei dieser außerordentlich schönen Darstellung vor Augen schwebte, ist früher negativ dahin entschieden worden, daß die Tragödie des Euripides als poetische Quelle in Abrede zu stellen sei. Indem nämlich Jahn[1] den Gegenstand, den Iphigeneia in der linken Hand hält, für ein Opfermesser hielt,[2] glaubte er an die Scene der Opferung selbst und machte darauf aufmerksam, daß eine derartige Scene der euripid. Tragödie völlig fremd sei. Bei Euripides vollzieht Iphigeneia bekanntlich nur die Weihe zum Opfer (V. 622: *ἀλλὰ χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι*), dieses selbst aber sollen die Diener der Gottheit besorgen (*εἴσω δόμων τῶνδ' εἶσιν οἷς μέλει τάδε*). Jahn erinnert ferner daran, daß sich eine Scene, in der Iphigeneia den Bruder eigenhändig zu opfern im Begriffe sei nach dem oben genannten Zeugnis des Aristoteles in der Tragödie des Polyeidos befunden habe, und mit Rücksicht hierauf erklärt er die Situation so, daß die Priesterin das bevorstehende Loos dem Bruder verkünde, der, wenn er sich aus seinem dumpfen Brüten aufraffen würde, in die Worte ausbrechen möchte *ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι*. Diese Vermuthung hat beim ersten Blick recht viel Ansprechendes für sich, erweist sich aber doch als unhaltbar, weil der fragliche Gegenstand in der Hand der Iphi-

[1] So auch Overbeck a. a. O. S. 736. [2] Annal. XX, S. 204ff.

geneia nicht ein Opfermesser, sondern der Tempelschlüssel[1] ist, ein Attribut, das, wie wir sehen werden, die Priesterin auch in anderen Darstellungen führt. Die Priesterin tritt uns also als *κλειδοῦχος* entgegen, und die Situation gewinnt einen völlig anderen Character, der unmittelbar auf die Tragödie des Euripides hinweist. Orestes sitzt nicht auf dem Altare, um den Opfertod zu erleiden, sondern seine Haltung ist vielmehr die eines Schutzflehenden,[2] der sich auf den Altar geflüchtet hat, um Schutz vor den Erinnyen zu suchen.[3] Iphigeneia, die den Bruder noch nicht erkannt hat, tritt hinzu, um dem Fremdling das traurige Loos, das seiner nach der Sitte des Landes wartet, zu verkünden, wobei sie das Gefühl des Mitleids, das sich ihrer beim Anblicke eines aus ihrer Heimath Kommenden bemächtigt, nicht unterdrücken kann. Sie mag etwa die schönen und zugleich trostreichen Worte sprechen wie bei Euripides V. 628ff.:

μάταιον εὐχήν, ὦ τάλας, ὅστις ποτ' εἶ,
ἠΰξω· μακρὰν γὰρ βαρβάρου ναίει χθονός.
οὐ μήν, ἐπειδὴ τυγχάνεις Ἀργεῖος ὤν,
ἀλλ' ὧν γε δυνατὸν οὐδ' ἐγὼ 'λλείψω χάριν,



[1] Von Heydemann bemerkt. Eine mir von diesem gütigst mitgetheilte Pause habe ich auf einen an mich ergangenen Wunsch in dem nebenstehenden Holzschnitt reproduciren lassen.

[2] Robert bemerkt Arch. Ztg. 1875 S. 133 mit Recht, daß der zum Opfern Bestimmte nicht auf den Altar gesetzt, sondern über denselben gehoben wird. (Aisch. Ag. 332ff.). Vgl. z. B. die Opferung der Iphigeneia in den Darstellungen etruskischer Aschenkisten bei Brunn, *I rilievi delle urne Etrusche* I, tav. XXXV—XLVII.

[3] Hierauf hat schon Brunn, Annal. 1861, S. 350 hingewiesen. Auffallend ist allerdings, daß das die Situation hervorrufende Motiv, die Erinnyen, fehlt. Wenn Robert (a. a. O. S. 137) mit der Bemerkung, daß er die litterarische Quelle dieser Darstellung nicht nachweisen könne, auch die euripid. Tragödie als Grundlage in Abrede stellt, so wird man nach dem oben Gesagten einer andern Meinung sein können. Wenn bei Euripides nicht ausdrücklich bezeugt wird, daß sich Orestes als Schutzflehender auf dem Altare niederläßt, so ist darin, daß der Vasenmaler die Situation sich so vorstellte, wie sie sehr gut sein konnte, ja vielleicht auch war (denn der Altar stand auf der Bühne: V. 70f.) nichts Auffallendes zu erblicken. Oder will man einem Vasenmaler, der eine so tief empfundene Scene darstellen kann, jede Phantasie absprechen?

πολύν τε γάρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφῳ,
ξανθῷ τ' ἐλαίῳ σῶμα σὸν κατασβέσω κτλ.

Iphigeneia wird den traurigen Akt nicht selbst vollziehen, sondern nur die Weihung des Schlachtopfers vornehmen, zu der ihr die Lorbeerzweige, welche die Dienerin trägt, dienen sollen. Wie in jener Scene bei Euripides, die wir als Grundlage des Vasengemäldes annehmen, Pylades wohl auf der Bühne ist, ohne indessen am Gespräche theilzunehmen, so steht er auch im Vasengemälde abseits: er scheint gelassen den Ausgang zu erwarten.

Ich rechne diese Darstellung ihres tief ergreifenden Inhalts willen zu einer der schönsten, welche die Vasenmalerei unter dem Einflusse der euripid. Tragödie hervorgebracht hat.

2. Die Uebergabe des Briefes.

No. B. Darstellung auf einer Amphora mit Maskenhenkeln (früher im Besitze des Herzogs von Buckingham, jetzt?). Abgeb. Mon. d. J. IV, Taf. 51, Arch. Ztg. 1849, Taf. 12 und Overbeck, Gallerie XXX, 7. Vgl. Jahn, Annal. XX. S. 207ff.

Im Hintergrunde ein von vier dorischen Säulen getragener Tempel; im Vordergrunde in der Mitte nach rechts gewandt ein mit Chlamys und Schuhen bekleideter Jüngling, dessen Haupt mit dem Pilos bedeckt ist. Rechts neben ihm Iphigeneia in einem reich ornamentirten Gewande, das Haupt mit einem Stephanos gekrönt, von dem nach hinten ein langer Schleier herabwallt. Wie in A ist sie auch hier die Priesterin als *κλειδοῦχος*: in der linken Hand hält sie den Schlüssel, der mit einer langen Kette verziert ist. In der Rechten hat sie einen Brief, der mit einer Schnur umwunden ist (*δέλτον . . . πολύθυροι διαπτυχαί* V. 727); der erwähnte Jüngling streckt seine Rechte aus, um ihn eben in Empfang zu nehmen. Rechts von Iphigeneia eine Opferdienerin, welche der Priesterin eine Schale entgegenhält. Links im Vordergrunde ein zweiter Jüngling, das Haupt mit Lorbeer bekränzt; er ist mit der Chlamys bekleidet und hält in der Linken zwei Lanzen, während er sich mit dem rechten Arme auf ein Weihwasserbecken (*περιῤῥαντήριον*) stützt. Sein Blick ist aufmerksam auf den Vorgang in der Mitte der Darstellung gerichtet. Rechts vom Tempel Artemis in barbarischer

Tracht, in der Linken zwei Speere, in der Rechten eine Fackel haltend. Links vom Tempel ein Satyr (als Ortsdämon?). Ueber die Benennung der beiden Jünglinge s. unten.

No. C. Darstellung auf einer ehem. Campanaschen Amphora in Petersburg. (Ermitage No. 420). Abgeb. Mon. d. J. VI, Taf. 66 (nach Stephanis Angabe sehr ungenau). Vgl. C.—r. p. 1863, S. 159 u. Reifferscheid, Annal. 1862, S. 116ff.

In der Mitte ein von vier ionischen Säulen getragener Bau, in dem ein Altar mit dem Idole der taurischen Artemis aufgestellt ist. An der Schwelle des Tempels steht Iphigeneia, in reichem Gewande, auch hier als *κλειδοῦχος*; sie spricht mit einem links von ihr stehenden Jünglinge, der mit Chlamys und, worauf besonderes Gewicht gelegt werden muß, mit Reisehut versehen, mit Schuhen bekleidet ist und unter die linke Achsel einen Reisestock stemmt. Links weiter zurück steht an ein *περιῤῥαντήριον* gelehnt ein zweiter Jüngling, der den Kopf traurig auf den Arm stützt und mit denselben Attributen wie der erste versehen ist, nur daß der Reisestock fehlt. — Die übrigen Figuren der Darstellung haben mit der Handlung, die sich auf die genannten Personen beschränkt, nichts zu thun. Links oben Athena, der sich von links Iris[1] naht. Rechts oben Artemis, neben ihr Hermes (als *πομπεύς*?). Außer diesen Gottheiten eine Anzahl von Frauen, die durch ihre Attribute als Opferdienerinnen gekennzeichnet sind; ferner drei junge skytische Krieger, in einer dem Amazonenkostüm ähnlichen Tracht; es sind jedenfalls diejenigen, welche Orestes und Pylades als Gefangene von der Meeresküste nach dem Bezirke der Göttin geführt haben. Ein Reh[2] am unteren Ende soll vermuthlich den Ort als den der Artemis heiligen Temenos bezeichnen.

No. D. Darstellung auf einer Vase, früher im Besitze des Kunsthändlers Barone in Neapel. Abgeb. Bullettino italiano. Anno I. tav. VII (S. 153ff. Gargallo-Grimaldi).

Ich habe dieses Vasenbild mit Absicht an den Schluß der Darstellungen gestellt, welche die Scene unmittelbar vor der

[1] Nach Stephani vielmehr Nike (?).

[2] Stephanis Bemerkung (C.—r. a. a. O.), daß „das Reh augenscheinlich die Stelle eines dritten Mädchens vertrete, da der dritte Skythe ganz ebenso mit ihm verkehre, wie die beiden anderen mit je einem Mädchen", ist mir durchaus unverständlich.

ἀναγνώρισις der Geschwister vergegenwärtigen, weil es, wie wir sehen werden, sich als unvollständig erweisen wird, und eine richtige Erklärung nur mit Hilfe der besprochenen Monumente gewonnen werden kann.

In einem von vier ionischen Säulen getragenen Bau steht Iphigeneia in reich verziertem bis auf den Boden herabwallendem Gewande, wie in A—C auch hier als κλειδοῦχος; den linken Arm stützt sie auf das neben ihr stehende Idol der taurischen Göttin. In der erhobenen rechten Hand hält sie den Brief, den sie eben einem links vor ihr in reisefertigem Zustande stehenden Jünglinge zur Beförderung in die Heimath übergeben will. Rechts von dem Tempel Apollon und Artemis.

Ich habe mit Absicht eine ausführliche Besprechung der unter B—D genannten Vasengemälde in Bezug auf ihre künstlerische Stellung, die sie in der Reihe der durch die dramatische Poesie begründeten Kunstdenkmäler mit Recht einzunehmen beanspruchen dürfen, sowie in Bezug auf die in Frage kommende Scene der zu Grunde liegenden Tragödie deshalb für eine zusammenfassende Betrachtung aufgespart, weil einmal jene Vasenbilder theils in der Composition, theils in den die Handlung bedingenden Motiven, ferner in der Characterisirung der einzelnen Figuren so auffallende Aehnlichkeiten zeigen, daß eine richtige Interpretation nur durch eine vergleichende Darstellung möglich ist.

Die Situation ist im Großen und Ganzen klar: es handelt sich in B und D um die Uebergabe des Briefes seitens der Iphigeneia:

> δέλτου μὲν αἵδε πολύθυροι διαπτυχαί,
> ξένοι, πάρεισιν· ἃ δ' ἐπὶ τοῖσδε βούλομαι,
> ἀκούσατ' κτλ. (V. 727 ff.)

In B übergiebt Iphigeneia eben den Brief einem der beiden Jünglinge, in D hält sie ihn noch in der Hand, gleichsam zögernd und als wolle sie auf die Wichtigkeit des Schreibens aufmerksam machen; in C fehlt der Brief ganz: an Stelle der Uebergabe ist augenscheinlich eine Unterredung getreten. In allen drei Vasengemälden bildet den Mittelpunkt der Composition ein tempelartiger Bau in der den unteritalischen Vasenbildern eigenthümlichen Auffassung. In B steht Iphigeneia vor demselben, in C und D in demselben; in C und D außerdem das Idol der taurischen Göttin.

In allen drei Darstellungen ist Iphigeneia als Priesterin mit langem, reich ornamentirtem Gewande versehen und der euripid. Fassung gemäß als *κλειδοῦχος* characterisirt:

πόδα παρθένιον ὅσιον ὁσίας
κληδούχου δούλα πέμπω (V. 130f.)

Die beiden Jünglinge sind nicht der Situation gemäß als Gefangene, also gefesselt dargestellt, sondern sie sind ihrer Banden ledig (daß sie bewaffnet sind, dürfte auf einer Gedankenlosigkeit der Vasenmaler beruhen), ganz wie in der Tragödie, wo Iphigeneia mit den Worten:

μέθετε τῶν ξένων χέρας
ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὦσι δέσμιοι (V. 468; vgl. 638.)

die Freilassung befiehlt. Besonderes Gewicht ist behufs Identifizirung der beiden Jünglinge auf die diesen beigegebenen Attribute speciell, wie auf die Characterisirung im Allgemeinen zu legen. In B trägt der Jüngling, der den Brief in Empfang nimmt, auf dem Haupte den Pilos, seine Füße sind mit den *ἐνδρομίδες* bekleidet, in C und D trägt die analoge, Iphigeneia gegenüber stehende Figur ebenfalls hohe Stiefel, auf dem Rücken den Petasos, der linke Arm stützt sich auf einen knotigen Stock. Der andere Jüngling (er fehlt in D) lehnt sich in B und C an ein Weihwasserbecken; in B ist sein Haupt bekränzt, aber Endromiden und Petasos fehlen, in C ist der Petasos zwar vorhanden, aber die Schuhe fehlen. Diese Characterisirung der beiden Figuren trägt unverkennbare Spuren der Absichtlichkeit und weist auf einen bestimmten bei Euripides im Verlaufe der der Erkennung vorausgehenden Scene ausgesprochenen Gedanken hin. Welcker[1] hat in dem Jünglinge, der den Brief in Empfang nimmt oder nehmen wird (denn daß der Brief in B zurückgegeben wird, ist bestimmt unrichtig), Orestes erkannt; andere[2] machen für diese Annahme geltend, daß so die Geschwister als die beiden eigentlichen Hauptpersonen näher aneinander gerückt seien, und daß auch in anderen Vasenbildern Orestes durch den Pilos gekennzeichnet sei. Reifferscheid entscheidet sich bei C dafür, daß in dem Jünglinge, der mit Iphigeneia gruppirt ist, Orestes erkannt werden müsse, und er will demnach die Scene

[1] Schneidewins Philologus I, S. 347, Anm. 3.
[2] Overbeck a. a. O. S. 737.

nicht als eine die Erkennung vorbereitende, sondern als diese selbst hingestellt wissen. Jahn und Gerhard[1] benennen den fraglichen Jüngling Pylades und das gewiß, wie sich erweisen läßt, mit Recht. Orestes weigert sich V. 597 ff. den Brief nach Argos zu bringen und weist (V. 603) Iphigeneia an Pylades, der den Auftrag übernehmen solle:

τῷδε μὲν δέλτον δίδου,
πέμψει γὰρ Ἄργος, ὥστε σοι καλῶς ἔχειν.

In B nimmt der Jüngling den Brief aber bereits in Empfang, und da Pylades nach V. 745 ff. sich zu dem Auftrage auch geneigt zeigt, so kann die fragliche Figur eben nur Pylades, nicht aber Orestes sein. Ich hob oben bei den beiden Jünglingen die Verschiedenheit in Kleidung und Attributen hervor; die Endromiden, die Pylades in allen drei Darstellungen trägt, sowie der Stock in C und D scheinen recht passend darauf hinzudeuten, daß eben er es ist, der nach Argos ziehen soll, mithin eine große Wanderung zu vollenden hat.

Wenn im Vorstehenden das Petersburger Vasengemälde (C) mit unter den die Uebergabe des Briefes vor Augen führenden Darstellungen besprochen und wenn angenommen wurde, daß derselbe Grundgedanke wie in B und D so auch in C vorhanden sei, so bedarf diese Zusammenstellung hinsichtlich einer Eigenthümlichkeit, die C vor B und D auszeichnet, der Rechtfertigung. Wenn die Scene in B und D als eine specifisch der euripid. Tragödie eigenthümliche Version hingestellt werden muß, so wird man bei C eine genauere Präcisirung des dargestellten Moments, man wird — falls man keine andere poetische Quelle annimmt — das Object, welches die ἀναγνώρισις der Geschwister in der Folge veranlaßt, vermissen. Das wird auch dann der Fall sein, wenn man mit Reifferscheid den Ausweg einschlagen wollte, in der dargestellten Scene die Erkennung selbst zu sehen: auch für diese Auffassung würde der Brief als Anlaß der vollendeten Thatsache eine nothwendige Voraussetzung sein. Wenn man aber von der Analogie der anderen Vasengemälde absieht und an eine Verschiedenheit der Situation von C gegenüber von B und D denken will, so wird man bei Euripides vergeblich nach einer Scene suchen, die sich mit der von C decken würde, welch letztere etwa

[1] So auch Robert a. a. O. S. 134.

als eine vertrauliche Unterredung zwischen Iphigeneia und Pylades, an welcher der abseits stehende und in dumpfes Hinbrüten versunkene Orestes nicht theilnimmt, sich definiren lassen würde. Allein die Uebereinstimmung der drei Vasengemälde ist, wenn wir zunächst von der berührten Differenz absehen, was die Gesammtauffassung wie einzelne Motive anlangt, eine derartige, daß der Gedanke nahe zu liegen scheint, auch für C denselben inneren Gehalt, dieselbe Idee in dem die dargestellte Scene bedingenden Motive anzunehmen. Die Erklärung dieser Voraussetzung liegt in einer weiteren Annahme, welche nach Analogie anderer Fälle sich rechtfertigen läßt: nämlich daß alle drei Vasengemälde nach einer bestimmten Vorlage gearbeitet sind. Wir sahen, daß der den Brief in Empfang nehmende Jüngling in B und D nicht Orestes, sondern Pylades ist: Orestes fehlt also in D, und dieser Umstand wäre gewiß auffallend, wenn der Vasenmaler absichtlich die Hauptfigur des Mythus bei Seite gelassen hätte. Wenn daher Gargallo-Grimaldi von der Voraussetzung ausging, daß in einer Darstellung, die einen der gewichtigsten Momente der taurischen Expedition im Anschluß an Euripides vergegenwärtigt, Orestes, der Träger der Handlung, als unbedingt nothwendige Figur vorhanden sein müsse, daß mithin in der Jünglingsfigur in D nicht Pylades, sondern eben Orestes zu erkennen sei, so wird man dieser Voraussetzung vom künstlerischen Standpunkte aus nichts entgegenhalten können. Da aber unsere Erklärung von der Grimaldis abweicht, so bedarf sie nach dem eben Gesagten vom künstlerischem Standpunkte aus einer Rechtfertigung: die Darstellung ist nicht vollständig, irgend welche Gründe (vermuthlich Raummangel) haben den Maler veranlaßt, seine Composition zu beschränken. Eine Anschauung von ihrem ursprünglichen Umfange vermögen uns B und C zu vermitteln, wenn auch beide in Einzelheiten von einander abweichen und in C das wichtige Object des Briefes nicht dargestellt ist. Die oben ausgesprochene Behauptung, daß alle drei Vasengemälde auf eine bestimmte Vorlage zurückgehen, mag deshalb auf Widerspruch stoßen. Dieser Widerspruch wäre berechtigt, wenn die alten Vasenmaler im Sinne unserer modernen Verhältnisse oder wenigstens in der Art wie die pompejanischen Maler eine bestimmte Vorlage reproducirten, copirt hätten. Wie die Vasenmaler eine Vorlage wiedergaben, zeigen uns am besten

die verschiedenen Unterweltsdarstellungen,[1] bei denen eine durch alle Darstellungen hindurchlaufende Grundidee, eine in vielfacher Beziehung bemerkenswerthe Uebereinstimmung in Motiven und Handlungen den Gedanken, daß sie als Copien einer Vorlage aufzufassen sind, zur nothwendigen Folge haben. Und doch finden sich bei alledem so bemerkenswerthe Differenzen, daß die Rekonstruktion jener Vorlage aus den verschiedenen Elementen der einzelnen Darstellungen eine schwierige Aufgabe ist. Diese Differenzen erklären sich eben aus der Art und Weise, wie die Vasenmaler zu arbeiten pflegten: wir haben kein sclavisches Anschließen an die Vorlage, sondern mehr eine Arbeit nach Reminiscenzen. Gerade bei geläufigen Figuren, zu denen sicher die taurische Iphigeneia gehörte, nehmen sich die Vasenmaler — besonders die späteren — in der mehr oder minder sorgfältigen Ausführung des Einzelnen, im Hinzuthun und Hinwegnehmen, wie überhaupt in Variationen der verschiedensten Art eine außerordentlich große Freiheit, die oft genug geeignet ist, die Darstellungen in einem falschen Lichte erscheinen zu lassen. Man wird deshalb darauf, daß Iphigeneia in C den Brief, auf den doch Alles ankommt, nicht in der Hand hält, schwerlich viel Gewicht legen dürfen; sondern hierin vielmehr eine jener Nachlässigkeiten des Vasenmalers verzeichnen müssen, wie sie gerade bei den Producten des spätesten Stil nicht ohne Ausnahme sind und keiner künstlerischen Rechtfertigung bedürfen.

Medeia.

Darstellung auf einer Amphora von Nola, früher im Besitze von Rochette, jetzt in der Collection Oppermann in Paris. Abgeb. bei Rochette, Choix de peint. Vignette zu S. 277. Vgl. Arch. Ztg. 1867, S. 60.

Kindermord der Medeia: Medeia, das Haupt mit der phrygischen Mütze bedeckt, in der Rechten das Schwert, das vom Blute geröthet ist, in der Linken die Scheide haltend, hat einen Sohn, der über dem Altare liegt, bereits getödtet, und ergreift

[1] Von Altamura: Mon. d. J. VIII, 9; von Ruvo: das. II, 49; von Canosa: Millin, T. d. C. Taf. 3—6; v. Armentum: Arch. Ztg. 1884, Taf. 18. S. oben S. 46.

eben den anderen beim Haar, um ihn gleichfalls an den Altar zu schleppen und mit dem Schwerte zu durchbohren. Im Hintergrunde erscheint, bis an die Kniee sichtbar, der Pädagog. Grundlage der Darstellung bilden die Verse 1271 ff.:

ΠΑΙΔΕΣ. οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;

— — — — — — — — —

ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ'· ἐν δέοντι γὰρ
ὡς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.[1]

[1] Die Flucht der Medeia schildert die Darstellung auf einer Prachtamphora a. Canosa in Neapel (Heydemann No. 3221): abgeb. Arch. Ztg. 1867, Taf. 224, 1; vgl. das. S. 62. In der Mitte Medeia auf dem Schlangenwagen, auf dem die Leiche des einen Sohnes liegt; die des zweiten l. hinter dem Wagen auf dem Boden; darüber das Schwert. Der Fliehenden eilt zu Pferd ein Jüngling nach (Jason?), dem zwei Gefährten zu Fuße folgen. Ueber diesen zwei Sterne (Andeutung der Nacht). Vor dem Wagen r. eine Erinnys; von ihr weg reitet Selene. Die Darstellung ist nur bedingterweise von Euripides abhängig. Medeia fährt am Schlusse auf dem von Helios ihr geschenkten Wagen (V. 1321) durch die Lüfte davon (s. auch Argum.). Ihre Verfolgung durch die drei Jünglinge, wie die anderen Figuren des Vasenbildes sind Euripides fremd; die Situation erscheint als eine Weiterbildung im Sinne des Dramas und bedarf deshalb hier der Berücksichtigung.

Lebenslauf.

Ich, Karl Julius Vogel, bin geboren zu Penig in Sachsen am 4. Mai 1862. Nach dem im Jahre 1865 für mich allzufrüh erfolgten Tode meines Vaters, des praktischen Arztes Dr. med. Gustav Vogel, kam ich in das Haus meines Großvaters, des landwirthschaftlichen Schriftstellers Dr. William Löbe in Leipzig. Mit treuer und wahrhaft väterlicher Fürsorge nahm er sich meiner bis zum heutigen Tage an; ihm für Alles, was er an mir gethan, auch hier aufrichtigsten Dank auszusprechen, erachte ich als eine meiner schönsten Pflichten.

Den ersten Schulunterricht genoß ich in der ersten und dann in der dritten Bürgerschule zu Leipzig und besuchte von Ostern 1872 ab das Nicolaigymnasium daselbst. Ostern 1881 verließ ich dasselbe mit dem Reifezeugnis versehen und wandte mich auf den Universitäten Leipzig und München classisch-philologischen und vorzugsweise archäologischen Studien zu. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren: Bernays, v. Brunn, † Bursian, v. Christ, † Curtius, Gardthausen, † Lange, Lipsius, Overbeck, Ribbeck, Schreiber, Springer, Georg Voigt, Wenck und des Herrn Dr. Julius. Außerdem nahm ich Theil an den Uebungen der Herren Professoren Bernays, v. Brunn, Gardthausen, Lipsius, Ribbeck, Schreiber und vorzugsweise an denen des unter Leitung von Herrn Prof. Overbeck stehenden Königl. archäologischen Seminars, dessen Senior ich drei Semester zu sein die Ehre hatte. Allen den genannten Herren, namentlich aber meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Overbeck, der meine Studien aufs liebevollste geleitet, mich stets durch Rath und That aufs freundlichste unterstützt und mir auch die Anregung zur vorliegenden Arbeit gegeben hat, gebührt mein aufrichtigster Dank.